

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

โดย
นายพิธิวัฒน์ ปะมาคะเต

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสถาปัตยกรรม แบบ 1.1
ภาควิชาสถาปัตยกรรม
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

โดย
นายพิธิวัฒน์ ปะมาคะเต



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสถาปัตยกรรม แบบ 1.1
ภาควิชาสถาปัตยกรรม
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

MONUMENTALITY IN ARCHITECTURE

By

MR. Pitiwat PAMAKATE

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy Architecture

Department of Architecture

Academic Year 2024

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม
โดย	นายพิธิวัฒน์ ปะมาคะเต
สาขาวิชา	สถาปัตยกรรม แบบ 1.1
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	อาจารย์ ดร. ธนาคาร โมกขะสมิต
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ศาสตราจารย์ ดร. ต้นข้าว ปาณินท์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. อภิรดี เกษมศุข)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ อรศิริ ปาณินท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(อาจารย์ ดร. ธนาคาร โมกขะสมิต)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ศาสตราจารย์ ดร. ต้นข้าว ปาณินท์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พัฒนปกรณ์ ลีลาพฤทธิ์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อดิศร ศรีเสาวนันท์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จีรศักดิ์ เกื้อสมบัติ)

650230008 : สถาปัตยกรรม แบบ 1.1
คำสำคัญ : สถาปัตยกรรม, อนุสาวรีย์, ความเป็นอนุสาวรีย์

นาย พิธิวัฒน์ ปะมาคะเต: ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อาจารย์ ดร. ธนาคาร โมกขะสมิต

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมเป็นแนวคิดที่มีบทบาทอย่างลึกซึ้งในการสร้างอัตลักษณ์ของสังคม ความทรงจำร่วม และคุณค่าทางวัฒนธรรมตลอดประวัติศาสตร์มนุษยชาติ โดยปรากฏผ่านรูปแบบของสถาปัตยกรรม ศิลปะ และประติมากรรมที่สะท้อนเจตจำนงของยุคสมัย อย่างไรก็ตาม ในศตวรรษที่ 21 แนวคิดนี้ได้เผชิญกับการเปลี่ยนแปลงทั้งในเชิงกายภาพ การรับรู้ และความหมาย โดยเฉพาะภายใต้แรงกระทบจากโลกาภิวัตน์ เทคโนโลยี และพลวัตทางสังคมร่วมสมัย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการ ความหมาย และการเปลี่ยนแปลงของ “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม” โดยใช้กรอบแนวคิดจาก “9 ประการว่าด้วยความเป็นอนุสาวรีย์” (Nine Points on Monumentality) ของซิกฟรีด กีเดียน เป็นฐานสำคัญในการวิเคราะห์ พร้อมผนวกกับศึกษาทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง ร่วมกับการนำเสนอแนวคิด “Fluidity Monumentality” ซึ่งเสนอว่าความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21 ได้แปรเปลี่ยนสู่ภาวะที่เปิดกว้าง คลุมเครือ และขึ้นกับบริบทเฉพาะพื้นที่ พร้อมทั้งนำเสนอเครื่องมือในการออกแบบและตีความสถาปัตยกรรม โดยสังเคราะห์ 9 ประการให้สอดรับกับความเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย

ผลการศึกษาแสดงให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ในรูปแบบใหม่ทั้งในมิติของสภาวะทางกายภาพ ความหมายและบริบททางสังคมและวัฒนธรรม โดยผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคปัจจุบันแม้จะแปรเปลี่ยนตามพลวัตของโลกสมัยใหม่ แต่ยังคงดำรงบทบาทเชิงสัญลักษณ์และวัฒนธรรม ซึ่งทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ยังคงมีความหมายและคุณค่าในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

650230008 : Major Architecture
Keyword : Architecture, Monument, Monumentality

MR. Pitiwat PAMAKATE : Monumentality in Architecture Thesis advisor : Tanakarn Mokkhasmita, Ph.D.

Monumentality in architecture is a concept that has played a profound role in shaping social identity, collective memory, and cultural values throughout human history. It has been manifested through architectural forms, art, and sculpture that reflect the spirit and intent of their respective eras. However, in the 21st century, this concept has encountered transformations in physical expression, perception, and meaning particularly under the influence of globalization, technological advancement, and contemporary socio-cultural dynamics.

This dissertation aims to examine the development, meaning, and transformation of monumentality in architecture, using Sigfried Giedion's Nine Points on Monumentality as a primary analytical framework. The study integrates relevant theories and concepts, and proposes the notion of Fluidity Monumentality, which argues that monumentality in the 21st century has evolved into a condition characterized by openness, ambiguity, and contextual specificity. It also presents a set of design and interpretive tools by re-synthesizing Giedion's nine points in response to the shifting contemporary social and cultural context.

The findings reveal new characteristics of monumentality through the dimensions of physical conditions, symbolic meanings, and socio-cultural contexts. The study concludes that although monumentality has been transformed by the dynamics of the modern world, it continues to fulfill symbolic and cultural functions affirming that the concept of monumentality still holds relevance and significance in contemporary architecture.

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ และคณะอาจารย์ที่เคารพรักทุกท่าน

ขอขอบคุณ ศ.ดร.ต้นข้าว ปาณินท์ และ อ.ดร.ธนาคาร โมกขะสมิต ที่ให้คำแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ให้เวลาและสนับสนุนในการศึกษาเสมอมา

ขอขอบคุณ ครอบครัวปะมาคะเต ที่ให้การสนับสนุนในการศึกษาและกำลังใจ

ขอขอบคุณ เพื่อนๆร่วมชั้นเรียน ที่คอยให้กำลังใจและช่วยเหลืออยู่เสมอ พี่เก่ง พี่เตย พี่เม เจน ปริญ และอาร์ค

ขอขอบคุณ เพื่อนๆทุกคนที่ให้กำลังใจเสมอมา

Das ist mein Denkmal. Vielen Dank.

Ich hoffe, es bleibt ewig. Ich bin sehr glücklich. Liebelle

พิธิวัฒน์ ปะมาคะเต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูป ..... ฐ

บทที่ 1 21

1.1 ที่มาและความสำคัญ 21

1.2 คำสำคัญของโครงการวิจัย 22

1.3 คำถามการทำวิจัย 22

1.4 วัตถุประสงค์การศึกษา 22

1.5 วิธีดำเนินการศึกษา 23

1.7 เนื้อหาของบทโดยสังเขป 24

บทที่ 2 25

ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม 25

2.1. นิยาม “อนุสาวรีย์” 25

2.1.1 อนุสาวรีย์และอนุสรณ์สถาน ความเหมือนและส่วนต่าง (Monument and Memorial) 27

2.1.2 ประเภทของอนุสาวรีย์ 28

2.2 นิยาม “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม” 30

2.2.1 นิยามแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์” 30

2.2.2 อนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์ ความเหมือนและส่วนต่าง 31
2.2.3 นิยามแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม” 32
2.3 บทบาทหน้าที่และวัตถุประสงค์ของการสร้าง 33
2.3.1 เจตุจำนงทางศิลปะ (Kunstwollen) 33
2.3.2 ศิลปะของการสื่อสาร หรือ Rhetoric 34
2.3.3 Representation 37
2.4 คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Characteristic of Monumentality in Architecture) 48
2.4.1 ความวิจิตรพิศวง (Sublime) 49
2.4.2 ความเป็นหนึ่งเดียว หรือเอกภาพ (Singularity) 52
2.4.3 แบบจำลองทางสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์ (Archetype) 53
2.4.4 ความไม่สมบูรณ์ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Incompleteness of Monumentality: Finished and Unfinished) 58
2.5 อัตลักษณ์ทางสภาพแวดล้อมและสถานที่ 61
2.5.1 อัตลักษณ์ของสภาพแวดล้อม (Environmental Identity) 61
2.5.2 อัตลักษณ์ของสถานที่ (Place Identity) 62
2.5.3 Genius Loci และ Locus 62
2.5.4 จิตวิญญาณแห่งสถานที่ (Sense of place) 62
2.7 สรุป กรอบแนวคิดและความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม 63
บทที่ 3 66
พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน 66
3.1 การอภิปรายเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (The discussion of Monumentality in Architecture) 67
3.1.1 แนวคิด ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมใหม่ 68
3.1.2 9 ประการว่าด้วยความเป็นอนุสาวรีย์ (9 Points on Monumentality) 68

3.1.3 ความเป็นอนุสาวรีย์เทียม (Pseudo-Monumentality) 70
3.1.4 ความเสื่อมถอยของอนุสาวรีย์ 71
3.1.5 Louis I. Kahn: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะจิตวิญญาณของสถาปัตยกรรม 74
3.1.6 Aldo Rossi: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะความทรงจำของเมือง 75
3.1.7 Robert Venturi: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะความซับซ้อนของความหมาย 76
3.1.8 เรม โคลฮาส (Rem Koolhaas) แนวคิดของความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคร่วมสมัย 78
3.2 Liquid modernity 81
3.3 พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในงานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ จนถึงงานร่วมสมัย 83
3.3.1 จุดเริ่มต้นของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม 83
3.3.2 จินตภาพของอนุสาวรีย์ในศิลปะและสถาปัตยกรรมอุดมคติ 88
3.3.3 ยุคแห่งการตื่นรู้และการเกิดขึ้นของอนุสรณ์สถานเทียม 96
3.3.4 หลังปฏิวัติอุตสาหกรรม: ความเป็นอนุสาวรีย์สมัยใหม่ 102
3.3.5 อาคารระฟ้า อัตอนุสาวรีย์ (Auto Monument) 108
3.3.6 ประโยชน์ใช้สอยและความเป็นอนุสาวรีย์: ระหว่างการใช้งานกับความหมาย 111
3.3.7 หลังสมัยใหม่: ความเป็นอนุสาวรีย์ ความหลากหลายของการสื่อสาร 117
3.3.8 พื้นผิวและส่วนประดับประดา: พื้นผิวทางอุดมคติ 122
3.3.9 ความเป็นอนุสาวรีย์แบบชั่วคราว (Ephemeral monumentality) 126
3.3.10 ยุคหลังความเป็นอนุสาวรีย์ (Post-Monumentality) 131
3.3.11 สถาปัตยกรรมไอคอนิค การเปลี่ยนแปลงในศตวรรษที่ 21 136
3.3.12 สรุปพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในงานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ จนถึงงานร่วมสมัย 140
บทที่ 4 143
4.1 วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในงานสถาปนิกร่วมสมัย 143

4.2 กรอบแนวคิดและหลักการวิเคราะห์ 144
4.3 การเลือกกรณีศึกษา 144
4.4 การวิเคราะห์เปรียบเทียบ 144
4.5 Barozzi Veiga Architects 145
4.5.1 แนวความคิดในการออกแบบ 146
4.5.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Fine Arts Museum 152
4.5.3 กรณีศึกษา อาคาร Tanzhaus Zürich Cultural Center 156
4.5.4 กรณีศึกษา อาคารโรงมหรสพ Szczecin Philharmonic Hall 160
4.6 Caruso St John Architects 164
4.6.1 แนวความคิดในการออกแบบ 165
4.6.2 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Bremer Landesbank Headquarters 167
4.6.3 กรณีศึกษา อาคารโรงเรียน Hotel School International De Lille 172
4.6.4 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Nottingham Contemporary 178
4.7 David Chipperfield Architects 184
4.7.1 แนวความคิดในการออกแบบ 185
4.7.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ James-Simon-Galerie 186
4.7.3 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Amorepacific Headquarters 192
4.5.5 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Kunsthaus Zürich Extension 196
4.8 Valerio Olgiati Architects 201
4.8.1 แนวความคิดในการออกแบบ 201
4.8.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Pearling Site and Entrance 206
4.8.3 กรณีศึกษา อาคารสตูดิโอ Atelier Bardill 211
4.8.4 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Baloise Insurance Company 215
4.9 เปรียบเทียบแนวคิด 220

4.9.1 แนวคิดหลักต่อความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมของสถาปนิก ทั้ง 4 กลุ่ม 220

4.9.2 เปรียบเทียบแนวคิดของ Giedion ผ่าน 9 Points on monumentality กับสถาปนิกทั้ง 4 กลุ่ม 220

4.9.3 การจัดกลุ่มสถาปนิกตามระดับการแปรเปลี่ยนของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม 222

บทที่ 5 225

5.1 บทสรุป 225

5.1.1 Reframing Monumentality in the 21st Century การจัดกรอบใหม่ของความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21 229

5.1.2 Fluidity Monumentality: ทิศทางของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย 230

5.1.3 In the balance of Monumentality: between Pastness and Newness 232

5.1.4 บทส่งท้าย 238

5.1.5 ข้อเสนอแนะ 238

รายการอ้างอิง 241

ประวัติผู้เขียน 249

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญตาราง

หน้า

No table of figures entries found.

สารบัญรูป

หน้า

รูปภาพที่ 1 แสดงโครงสร้างของวิทยานิพนธ์ 24

รูปภาพที่ 2 แสดงภาพอนุสาวรีย์หิน ดอลเมน (ซ้าย) ทูมูลัส (ขวา) 27

รูปภาพที่ 3 แสดงประภทของอนุสาวรีย์. 29

รูปภาพที่ 4 แสดงนิยามของอนุสาวรีย์ 30

รูปภาพที่ 5 แสดงองค์ประกอบของ Rhetoric 36

รูปภาพที่ 6 ภาพวาด The Third of May ,1808 ทหารฝรั่งเศสสังหารชาวสเปนที่ต่อต้าน 36

รูปภาพที่ 7 ภาพ The Architect’s Dream, 1840 39

รูปภาพที่ 8 Memory Palace, 1617 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างอาคารและความทรงจำ 41

รูปภาพที่ 9 Ledoux’s Temple of Memory แสดงภาพงานออกแบบที่แสดงถึงเมืองในอุมคติ 42

รูปภาพที่ 10 มหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ 45

รูปภาพที่ 11 อนุสรณ์สถาน 9/11 46

รูปภาพที่ 12 แสดงรูปแบบของ Image of the City 48

รูปภาพที่ 13 แสดงความรู้สึกของ sublime 49

รูปภาพที่ 14 ประกาคาร (Light House) บนก้อนหินกลางทะเล 50

รูปภาพที่ 15 กำแพงเมืองจีน 51

รูปภาพที่ 16 The Glass Labyrinth, The Nelson-Atkins Museum 51

รูปภาพที่ 17 ภาพวาด The Clear Idea 52

รูปภาพที่ 18 หอคอยในพื้นที่ที่แตกต่างกัน แต่ลักษณะมีความคล้ายคลึงกัน 53

รูปภาพที่ 19 โรงนา ถ่ายโดย Josef Dapra, 1963 54

รูปภาพที่ 20 Gas Tank typologies ถ่ายโดย Hilla และ Bernd Becher 55

รูปภาพที่ 21 โรงเก็บเมล็ดพันธุ์พืชที่ถูกปรับแต่งภาพ (ขวา) 56

รูปภาพที่ 22 ภาพวาด Invisible Cities 56
รูปภาพที่ 23 ภาพเขียน House with Curtains 58
รูปภาพที่ 24 ภาพเขียน House without Rooms 59
รูปภาพที่ 25 ภาพด้านหน้า โบสถ์ San Andrea 60
รูปภาพที่ 26 : ภาพ Sense of place 62
รูปภาพที่ 27 แสดงภาพต้นเรื่องของหนัง Cinema Paradiso และตอนจบ 64
รูปภาพที่ 28 โรงไฟฟ้า Battersea 65
รูปภาพที่ 29 ภาพวาด เซนต์เจอโรมในห้องทำงาน 72
รูปภาพที่ 30 ผลงานศิลปะ Monument 7 for V. Tatlin 73
รูปภาพที่ 31 ภาพเขียน ของหลุยส์ ไอ คาน 74
รูปภาพที่ 32 ภาพจากหนังสือ Learning from Las Vegas 76
รูปภาพที่ 33 ภาพบน สถาปัตยกรรมเป็ด, ภาพล่าง สถาปัตยกรรมเพิงที่ประดับประดา 77
รูปภาพที่ 34 อาคาร วูลเวิร์ท, 1913 79
รูปภาพที่ 35 ภาพวาด เมืองแห่งโลกที่ถูกกักขัง 79
รูปภาพที่ 36 แสดง ภาพรวมของการอภิปราย 82
รูปภาพที่ 37 แสดง เนื้อหาและผลของการอภิปราย 82
รูปภาพที่ 38 ซิกกูรัต 83
รูปภาพที่ 39 พีระมิดแห่งกิซา 84
รูปภาพที่ 40 วิหาร Parthenon 85
รูปภาพที่ 41 โดมภายในวิหาร แพนธีออน (Dome of Pantheon), 2017 86
รูปภาพที่ 42 จิตกรรมฝาผนังจากวิลล่าที่ Boscoreale 40-50 B.C.E. 86
รูปภาพที่ 43 มหาวิหาร ชาร์ตร 87
รูปภาพที่ 44 ภาพวาดเมืองอุดมคติ, 1470 88
รูปภาพที่ 45 ภาพวาด Capriccio with Classical Ruins, 1730 89

รูปภาพที่ 46 ภาพร่าง Tempietto 90
รูปภาพที่ 47 ภาพวาด The tower of Babel 91
รูปภาพที่ 48 ภาพวาด อนุสาวรีย์โคโลซัส 91
รูปภาพที่ 49 ภาพ The Piazza del Campidoglio 92
รูปภาพที่ 50 วิลล่า โรทันดา 93
รูปภาพที่ 51 ภาพร่าง Saline de Chaux 94
รูปภาพที่ 52 ภาพวาดผังเมือง Palmanova 95
รูปภาพที่ 53 อนุสรณ์สถาน ไอแซคนิวตัน 96
รูปภาพที่ 54 ภาพวาด The Professor’s Dream, 1848 97
รูปภาพที่ 55 A Bird’s-eye View of the Bank of England, 1830. John Soane 98
รูปภาพที่ 56 ภาพร่าง Palace of Soviets 99
รูปภาพที่ 57 ภาพวาดการ์ตูนล้อเลียน การเปลี่ยนขั้วอำนาจ ซุ้มประตูชัย 100
รูปภาพที่ 58 สนามเซปเปลิน 101
รูปภาพที่ 59 สนามเซปเปลิน เหตุการณ์วิหารแห่งแสง 101
รูปภาพที่ 60 หอไอเฟล 102
รูปภาพที่ 61 คริสตัล พาเลซ 103
รูปภาพที่ 62 ภาพวาด สนามกีฬาโอลิมปิกสมัยใหม่ 104
รูปภาพที่ 63 อาคารโรงงานพลังไอน้ำ เอ อี จี 105
รูปภาพที่ 64 ภาพวาดโรงงานโลหกรรม: มุมมองเตาหลอม 106
รูปภาพที่ 65 ภาพวาดของ Antonio Sant’Elia 107
รูปภาพที่ 66 อาคาร Woolworth Tower 108
รูปภาพที่ 67 ภาพร่าง Chicago Tribune Center ของ Adolf Loos 109
รูปภาพที่ 68 Rainier Tower 110
รูปภาพที่ 69 ภาพถ่ายของศิลปิน Robert Smithson 112

รูปภาพที่ 70 Shukhov Tower 113
รูปภาพที่ 71 Centre Pompidou 114
รูปภาพที่ 72 ภาพ The Continuous Monument 115
รูปภาพที่ 73 São Paulo Museum of Art 116
รูปภาพที่ 74 ป้ายโฆษณา ในลาสเวกัส 117
รูปภาพที่ 75 College Football Hall of Fame 117
รูปภาพที่ 76 ภาพFacade ภายในนิทรรศการ Strada Novissima 118
รูปภาพที่ 77 The Potemkin Village By Gregor Sailer 120
รูปภาพที่ 78 ภาพ collage Analogical City Panel 121
รูปภาพที่ 79 รายละเอียด Façade อาคาร Ricola Factory 123
รูปภาพที่ 80 บรรยากาศ อาคาร Ricola Factory 124
รูปภาพที่ 81 พิพิธภัณฑ์การขนส่งแห่งสวิตเซอร์แลนด์ 125
รูปภาพที่ 82 Columbian Exposition 127
รูปภาพที่ 83 ภาพวาด ของThomas Cole, Serie "The course of empire 128
รูปภาพที่ 84 The Wrapped Reichstag 129
รูปภาพที่ 85 The Harburg Monument Against Fascism 130
รูปภาพที่ 86 Parc de la Villette 131
รูปภาพที่ 87 โครงการ FRAC Nord-Pas de Calais 132
รูปภาพที่ 88 โครงการ FRAC Nord-Pas de Calais เวลากลางคืน 133
รูปภาพที่ 89 Seatle Library 134
รูปภาพที่ 90 CCTV Tower 135
รูปภาพที่ 91 พิพิธภัณฑ์ Guggenheim Bilbao 136
รูปภาพที่ 92 อาคารระฟ้า Burj Khalifa 137
รูปภาพที่ 93 แสดงภาพอาคาร บน Instagram 138

รูปภาพที่ 94 แสดงภาพรวม พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม..... 139
รูปภาพที่ 95 สถาปนิก Barozzi Veiga 145
รูปภาพที่ 96 ผลงาน A Sentimental Monumentality ในพื้นที่ธรรมชาติ..... 147
รูปภาพที่ 97 ผลงาน A Sentimental Monumentality ภายในอาคาร..... 147
รูปภาพที่ 98 ภาพร่าง แนวความคิด Sentimental Monumentality 148
รูปภาพที่ 99 ภาพหนังสือ Monument and Matter..... 149
รูปภาพที่ 100 ด้านหน้าอาคาร Fine Arts Museum..... 152
รูปภาพที่ 101 แสดง Facade อาคารใหม่ ที่ตั้งอยู่ข้างอาคารในบริเวณเดียวกัน..... 152
รูปภาพที่ 102 แสดงผังพื้นอาคารใหม่และอาคารเดิม..... 153
รูปภาพที่ 103 แสดงรูปตัดอาคาร Fine Arts Museum 153
รูปภาพที่ 104 แสดง Facade อาคารเมื่อกระทบกับแสงธรรมชาติ 154
รูปภาพที่ 105 แสดงบรรยากาศอาคารเวลาเย็น..... 155
รูปภาพที่ 106 แสดงภาพรวมโครงการ Tanzhaus Zürich Cultural Center..... 156
รูปภาพที่ 107 แสดงทัศนียภาพโดยรอบของโครงการ 156
รูปภาพที่ 108 แสดงผังพื้นอาคาร Tanzhaus..... 157
รูปภาพที่ 109 แสดงรูปตัดอาคารด้านยาว 157
รูปภาพที่ 110 แสดงรูปตัดอาคารด้านสั้น..... 157
รูปภาพที่ 111 แสดงกิจกรรมที่เกิดขึ้น บริเวณ Tanzhaus..... 158
รูปภาพที่ 112 แสดงบรรยากาศ บริเวณทางเดิน 159
รูปภาพที่ 113 แสดงภาพรวมโครงการกับบริเวณโดยรอบ..... 160
รูปภาพที่ 114 แสดงทัศนียภาพของโครงการเวลาเย็น..... 160
รูปภาพที่ 115 แสดงทัศนียภาพภายในบริเวณโถงกลาง..... 161
รูปภาพที่ 116 แสดงบรรยากาศภายในโรงมหรสพ 161
รูปภาพที่ 117 แสดงรูปด้านอาคารที่สัมพันธ์ไปกับอาคารข้างเคียง..... 163

รูปภาพที่ 118 สถาปนิก Caruso St John 164
รูปภาพที่ 119 แสดงทัศนียภาพ อาคารสำนักงาน Bremer Landesbank..... 167
รูปภาพที่ 120 แสดงลักษณะอิฐ ที่ถูกออกแบบในหลากหลายรูปแบบ..... 167
รูปภาพที่ 121 แสดงภาพถ่ายอาคารในอดีต ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบFacadeอาคาร. 168
รูปภาพที่ 122 แสดงวิธีการก่ออิฐที่หลากหลายในโครงการ 168
รูปภาพที่ 123 แสดงผังพื้นอาคารชั้น 1ความสัมพันธ์ระหว่างภายใน ภายนอก..... 169
รูปภาพที่ 124 แสดงรูปตัดอาคาร เพื่อให้เห็นลานกลาง 169
รูปภาพที่ 125 แสดงทัศนียภาพที่แสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนกับอาคารโดยรอบ 171
รูปภาพที่ 126 แสดงทัศนียภาพภายนอก..... 172
รูปภาพที่ 127 แสดงทัศนียภาพ บริเวณภายในโครงการ 172
รูปภาพที่ 128 แสดงทัศนียภาพก่อนการปรับปรุง 173
รูปภาพที่ 129 แสดงทัศนียภาพ หลังปรับปรุง..... 173
รูปภาพที่ 130 แสดงผังพื้น ชั้น 1 174
รูปภาพที่ 131 แสดงผังพื้น ชั้นหลังคา..... 174
รูปภาพที่ 132 แสดงรูปตัดอาคาร..... 175
รูปภาพที่ 133 แสดงการใช้สีเดิมของโครงการ นำมาต่อยอดกับการปรับปรุงอาคารทั้งหมด 176
รูปภาพที่ 134 แสดงทัศนียภาพ ที่ใช้สีในการสื่อสารอาคาร บนผืนหลังคา..... 177
รูปภาพที่ 135 แสดงทัศนียภาพโดยรวม..... 178
รูปภาพที่ 136 แสดงทัศนียภาพของความแตกต่างของการสื่อสารด้วยสี..... 178
รูปภาพที่ 137 แสดงFacade อาคาร ที่มีการพิมพ์ลายลูกไม้ลงบนผนังคอนกรีต 179
รูปภาพที่ 138 แสดง ลวดลายลูกไม้ที่สถาปนิกใช้ในการศึกษา..... 180
รูปภาพที่ 139 แสดงกระบวนการก่อสร้างผนังอาคาร..... 180
รูปภาพที่ 140 แสดงผังพื้น ชั้น 1 181
รูปภาพที่ 141 แสดงรูปด้านอาคาร สัดส่วนอาคารทั้งหมด 181

รูปภาพที่ 142 แสดงทางเข้าโครงการ Nottingham Contemporary 183
รูปภาพที่ 143 สถาปนิก David Chipperfield 184
รูปภาพที่ 144 แสดงภาพรวมโครงการ James-Simon-Galerie 186
รูปภาพที่ 145 แสดงด้านหน้าโครงการ James-Simon-Galerie 187
รูปภาพที่ 146 แสดงทัศนียภาพ ที่แสดงให้เห็นสัดส่วนอาคารใหม่และบริเวณโดยรอบ 187
รูปภาพที่ 147 แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ ระหว่างอาคารเดิมและอาคารใหม่ 188
รูปภาพที่ 148 แสดงภาพบรรยากาศภายใน 188
รูปภาพที่ 149 แสดงผังพื้นชั้น 1 ที่แนว arcadeต่อเนื่องกับอาคารเดิม 189
รูปภาพที่ 150 แสดงรูปตัดอาคาร 189
รูปภาพที่ 151 มุมมองจากฝั่งตรงข้ามโครงการเพื่อแสดงความต่อเนื่องของอาคาร 191
รูปภาพที่ 152 แสดงภาพรวมโครงการ 192
รูปภาพที่ 153 แสดงบรรยากาศ สวนลอยฟ้าบนโครงการ 192
รูปภาพที่ 154 แสดงแนวความคิดในการออกแบบ ช่องเปิดที่สัมพันธ์ไปกับมุมมองที่แตกต่างกัน 193
รูปภาพที่ 155 แสดงรูปตัดอาคาร สวนลอยฟ้าที่สัมพันธ์กับบริบทที่แตกต่างกัน 193
รูปภาพที่ 156 แสดง การปรากฏตัวของโครงการในเวลากลางคืน 195
รูปภาพที่ 157 แสดงบรรยากาศภายในโครงการ 197
รูปภาพที่ 158 แสดงผังพื้นที่สัมพันธ์กับอาคารเดิม 197
รูปภาพที่ 159 แสดงรูปตัดอาคารใหม่ที่เชื่อมต่อกับอาคารเดิม 198
รูปภาพที่ 160 แสดงผังบริเวณโดยรอบ ที่แสดงให้เห็นมวลของอาคาร 199
รูปภาพที่ 161 แสดงทัศนียภาพภายนอก ที่ถูกออกแบบอย่างเป็นระบบ 200
รูปภาพที่ 162 สถาปนิก Valerio Olgiati 201
รูปภาพที่ 163 ภาพรวมของโครงการ 206
รูปภาพที่ 164 แสดงหลังคาขนาดใหญ่ที่ครอบคลุมทั้งโครงการ 206
รูปภาพที่ 165 แสดงบรรยากาศที่เกิดจาก ความสัมพันธ์ระหว่างห้องและหลังคา 207

รูปภาพที่ 166 แสดงช่องเปิด 207
รูปภาพที่ 167 แสดงผังพื้นของโครงการ 208
รูปภาพที่ 168 แสดงหลังคาของโครงการ 208
รูปภาพที่ 169 แสดงร่องรอยของอาคารเดิม ที่อยู่ภายใต้หลังคาของโครงการ 210
รูปภาพที่ 170 แสดงภาพรวมโครงการ 211
รูปภาพที่ 171 แสดงการสื่อสารบนผนังอาคาร 211
รูปภาพที่ 172 แสดงการสื่อสารภายในรูปตัดอาคาร 212
รูปภาพที่ 173 แสดงผังพื้น 212
รูปภาพที่ 174 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างบรรยาศภายในและภายนอก 214
รูปภาพที่ 175 แสดงภาพรวมโครงการ 215
รูปภาพที่ 176 แสดงระบบโครงสร้างที่เป็นส่วนนึงของการสื่อสารน้ำหนักของโครงการ 215
รูปภาพที่ 177 แสดงระบบพื้นที่ ชั้น 1 216
รูปภาพที่ 178 แสดงระบบพื้นที่ภายใน ผ่านผังพื้น 216
รูปภาพที่ 179 แสดงระบบพื้นและเสาที่ทำงานทั้งโครงสร้างและการสื่อสารถึงความเบา 217
รูปภาพที่ 180 แสดงผนังภายใน ที่แยกน้ำหนักออกจากกันซึ่งทำงานร่วมกับแสงธรรมชาติ 217
รูปภาพที่ 181 แสดงการสื่อสารของอาคารภายนอก (ภาพซ้าย) และภายในลานกลาง 219
รูปภาพที่ 182 สรุปแนวความคิดของสถาปนิก 4 กลุ่ม จากการสังเคราะห์ของผู้วิจัย 224
รูปภาพที่ 183 แสดงการเปลี่ยนแปลงของ 9 ประการ 229
รูปภาพที่ 184 แสดงการจัดกรอบใหม่ จากเก้าข้อสู่ห้าข้อ + หนึ่ง 229
รูปภาพที่ 185 แสดงรูปแบบของ Fluidity Monumentality 230
รูปภาพที่ 186 เครื่องมือที่ค้นพบ 233
รูปภาพที่ 187 Monere – things that remind 240

บทที่ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ

อนุสาวรีย์ (Monument) มีบทบาทสำคัญในการกำหนดภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรม สังคมและการเมืองทั่วโลกมาอย่างยาวนาน ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะและประติมากรรมเหล่านี้ เป็นตัวแทนของความทรงจำร่วม (Collective Memory) พลังและอัตลักษณ์ที่จับต้องได้ ด้วยเจตจำนงของมนุษย์ในการสร้างและพัฒนาศิลปะ ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมเพื่อเป็นมรดก ที่เป็นสัญลักษณ์ของความยิ่งใหญ่ (Greatness) และอารยธรรม (Civilization) ที่มีการพัฒนารูปแบบตามแต่ละบริบททางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ศาสนาและการเมืองที่ส่งผลไปยังวิธีคิดและวิธีการออกแบบที่น่าประทับใจเป็นที่จดจำและยากจะลอกเลียนแบบ ในประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ เป็นต้นมา ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลง การรับรู้ทางกายภาพและความหมาย นักทฤษฎีสถาปัตยกรรม ซิกฟรีด กีเดียน ได้กล่าวถึงความเป็นอนุสาวรีย์ใหม่ (New monumentality) ไว้ 9 ประการด้วยกัน เพื่อให้เป็นแนวทางในการรื้อฟื้นและสร้างกรอบในการมองสถาปัตยกรรมและอนุสาวรีย์ ยุคหลังสมัยใหม่บริบทของโลกปัจจุบันซึ่งเปลี่ยนผ่านอย่างรวดเร็วด้วยแรงขับเคลื่อนจากโลกาภิวัตน์ เทคโนโลยี และการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แนวคิดเรื่อง “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม” เริ่มปรากฏความคลุมเครือ ความไม่ชัดเจน ภาวะดังกล่าวนำมาซึ่งคำถามใหม่ว่า ในศตวรรษที่ 21 คำถามสำคัญอาจไม่ใช่เพียงว่า “อนุสาวรีย์คืออะไร” หากแต่เป็นว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์ยังจำเป็นต้องมีอยู่จริงหรือไม่” “ความเป็นอนุสาวรีย์ยังคงมีสถานะเช่นเดิมอยู่หรือไม่” หรือแท้จริงแล้วได้กลายเป็นสิ่งที่ปรับเปลี่ยนและแปรเปลี่ยนตามบริบททางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์และการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

วิทยานิพนธ์นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา "ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม" (Monumentality in Architecture) ในศตวรรษที่ 21 โดยพิจารณา วิเคราะห์ ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ซึ่งแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของความหมายดั้งเดิม ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงงานร่วมสมัย ผ่านการรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ การทบทวนวรรณกรรม การสังเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา การศึกษานี้มุ่งเน้นการสนทนาอย่างต่อเนื่องระหว่าง กายภาพและความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ที่เกิดขึ้นประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม เพื่อตรวจสอบและคาดการณ์ความเปลี่ยนแปลงของการออกแบบความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

ผลการศึกษานี้สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ชี้ให้เห็นถึงคุณภาพและอิทธิพลของสถาปัตยกรรมประเภทนี้ต่ออุดมคติและเป้าหมายของสังคมที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของแนวความคิด คุณลักษณะและเครื่องมือในการออกแบบ จากรูปแบบดั้งเดิมที่เน้นอำนาจและความถาวร ไปสู่การออกแบบที่ตอบสนองต่อสังคม เทคโนโลยี และการนิยามใหม่ของหน้าที่ทางสังคมและวัฒนธรรมของสถาปัตยกรรมสาธารณะ องค์ความรู้ที่ได้สามารถนำไปใช้ในการวิเคราะห์และพัฒนาสถาปัตยกรรมร่วมสมัยให้สามารถสะท้อนคุณค่าทางสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อภาครัฐและเอกชนได้ตระหนักถึงความสำคัญในการออกแบบสถาปัตยกรรมในอนาคต

1.2 คำสำคัญของโครงการวิจัย

สถาปัตยกรรม อนุสาวรีย์ ความเป็นอนุสาวรีย์

Architecture, Monument, Monumentality

1.3 คำถามการทำวิจัย

<u>คำถามหลักของการวิจัย</u>

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย (ศตวรรษที่ 21) แตกต่างจากในอดีตอย่างไร

<u>คำถามรองของการวิจัย</u>

ปัจจัยใดบ้างที่เป็นตัวบ่งชี้ถึง คุณลักษณะ (Characteristic) และอัตลักษณ์ (Identity) ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Monumentality in Architecture) มีความเหมือนและแตกต่างกันอย่างไรกับอนุสาวรีย์ ซึ่งมีความคลาดเคลื่อนในความเข้าใจและความหมาย

1.4 วัตถุประสงค์การศึกษา

1. เพื่อศึกษานิยามและวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบันทั้งกายภาพและความหมาย

2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย

3. เพื่อศึกษาทิศทางและมุมมองของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยศึกษาผ่านงานเขียนและงานออกแบบของสถาปนิก นักคิด สังเคราะห์ส่วนที่ค้นพบเพื่ออธิบายถึงความแตกต่างรูปแบบและการเปลี่ยนแปลงของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมที่ยังคงคุณสมบัติเดิมและส่วนที่แตกต่างกัน

1.5 วิธีดำเนินการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Method) เป็นการวิจัยเชิงพรรณา (Descriptive Research) เพื่อศึกษาพัฒนาการและความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

(1) ศึกษาและทบทวนทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมผ่านงานเขียน เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม เพื่อวิเคราะห์และทำความเข้าใจเกี่ยวกับความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

(2) ศึกษาข้อมูลทางสถาปัตยกรรมในแต่ละยุคสมัย (Historical Survey) ที่มีการออกแบบสถาปัตยกรรมและภาพเขียนสถาปัตยกรรม ที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ ผ่านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านกายภาพ ความหมายและอุดมคติ โดยการเปรียบเทียบอาคารที่เกี่ยวข้องในแต่ละยุคด้วยการแบ่งกลุ่มคุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์และสรุปเนื้อหาภายหลัง เพื่อให้เห็นกระบวนการออกแบบ ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการของสถาปัตยกรรมที่ยังคงคุณลักษณะเดิมและส่วนที่แตกต่างกัน

1.6 กรอบแนวคิดในการศึกษา

(1) ศึกษาเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับ นิยามและความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ทั้งในมิติของประวัติศาสตร์ ทฤษฎี ทั้งทางตรงและทางอ้อม เพื่อสร้างกรอบแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ โดย มีสองส่วน สำคัญ คือ 1.คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ 2. อัตลักษณ์ของความเป็นอนุสาวรีย์ เพื่อเข้าใจการปรากฏตัว รูปแบบ และลักษณะเฉพาะเพื่อสังเคราะห์ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

(2) ศึกษาพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ผ่านการศึกษาทฤษฎี แนวคิด ตัวอย่างสถาปัตยกรรมและส่วนที่เกี่ยวข้องทั้งกายภาพและความหมาย ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงสังคมร่วมสมัย เพื่อค้นหาส่วนดั้งเดิมและส่วนต่างของการทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมในปัจจุบัน (3) ศึกษาตัวอย่างอาคาร ของสถาปนิกในบริบทร่วมสมัย ที่มีลักษณะการออกแบบที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอนุสาวรีย์ ทั้งหมด 4 กลุ่ม เพื่อสรุปแนวความคิดของความเป็นอนุสาวรีย์ในงานร่วมสมัย

(4) การสังเคราะห์และอภิปรายผลการวิเคราะห์ เพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับความแตกต่างของแนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม และข้อค้นพบที่ส่งผลต่อการอ่านงานสถาปัตยกรรมประเภทนี้ในงานร่วมสมัย

1.7 เนื้อหาของบทโดยสังเขป

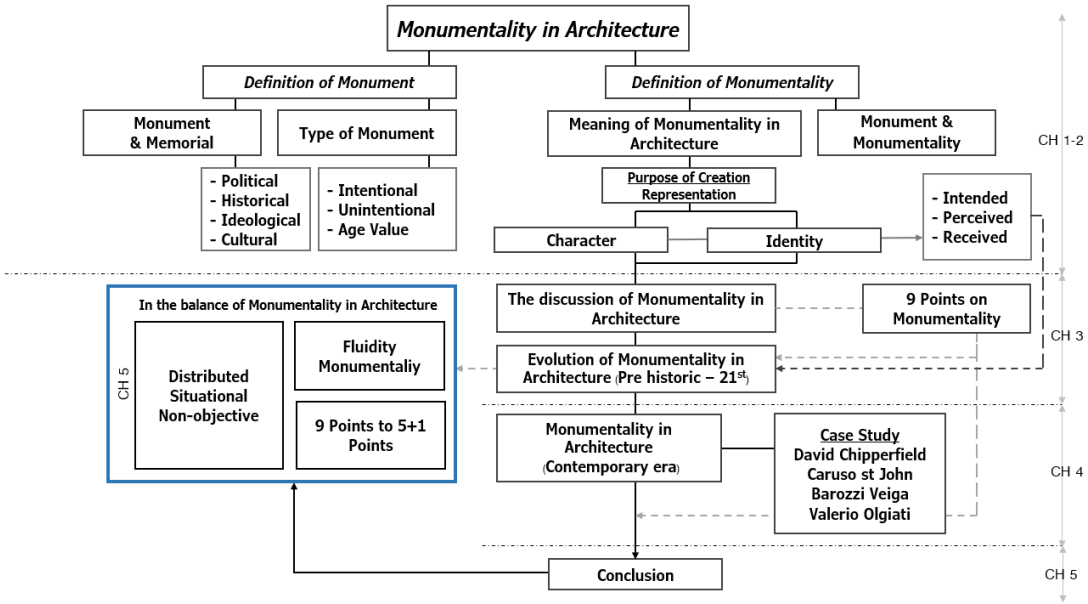
บทที่ 1 บทนำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับประเด็นและความสำคัญในการศึกษา เพื่ออธิบายกรอบของการศึกษาในครั้งนี้

บทที่ 2 ศึกษานิยามของอนุสาวรีย์ นิยามความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม แสดงถึง เนื้อหาสำคัญ คือ ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม เบื้องหลังและเหตุผลของการสร้าง

บทที่ 3 1. อภิปรายแนวคิดของความเป็นอนุสวารีย์ที่แตกต่างกัน 2.พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ จนถึงงานร่วมสมัยโดยอาศัย ทฤษฎีของ 9 points on monumentality เป็นฐานในการวิเคราะห์

บทที่ 4 การเปรียบเทียบแนวคิดของสถาปนิกในงานร่วมสมัย ทั้ง 4 กลุ่ม ผ่านผลงานการออกแบบเพื่อหาข้อสรุป ซึ่งส่งผลต่อวิธีการออกแบบงานสถาปัตยกรรมประเภทนี้ที่แตกต่างกัน โดยใช้ข้อค้นพบจาก 9 points on Monumentality มาเปรียบเทียบให้เห็นความสอดคล้องและส่วนต่าง และข้อค้นพบอื่นๆ

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ บทสรุปจะเป็นการสรุปภาพรวมทั้งหมดของการศึกษา ข้อค้นพบต่างๆ และแบ่งเป็น 3ประเด็นแยกย่อย คือ 1. Fluidity Monumentality และ 2. In the balance of Monumentality 3. การเปลี่ยนแปลงของ 9 points on Monumentality



รูปภาพที่ 1 แสดงโครงสร้างของวิทยานิพนธ์

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 2

ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

การสำรวจความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม เป็นการตั้งเป้าหมายเพื่อทำความเข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพและความหมาย สร้างฐานในการทำความเข้าใจและการอ่านสถาปัตยกรรมประเภทนี้ ซึ่งส่งผลต่อการศึกษาพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

2.1. นิยาม “อนุสาวรีย์”

“อนุสาวรีย์” (Monument) เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์หรือธรรมชาติ เป็นศิลปกรรมประติมากรรมที่มีหลากหลายขนาด มีความงดงามทางศิลปะ ที่แฝงไปด้วยความหมาย เพื่อสร้างให้ผู้คนเกิดสุนทรียภาพและจินตภาพได้ ซิกฟรีด กีเดียน (Sigfried Giedion) ได้กล่าวไว้ ใน Nine Points on Monumentality ว่า อนุสาวรีย์เป็นสถานที่สำคัญ ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์สำหรับอุดมคติ (Ideal) การกระทำและเป้าหมาย แสดงออกถึงวัฒนธรรมสูงสุดของมนุษย์ แสดงความปราถนาให้มีความนิรันดร์ (J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, 1943) เป็นศูนย์พลังของความทรงจำที่เปลี่ยนแปลงเป็นสัญลักษณ์ เพื่อแสดงถึงความทรงจำมวลชนหรือเรียกว่า ความทรงจำร่วม (Collective Memory) อนุสาวรีย์ (Monument) แปลงมาจากภาษาละตินของคำว่า โมนูเมนตุม “Monumentum” (Oxford reference, n.d.) ซึ่งมีความหมายว่า *สิ่งที่ทำให้ระลึกถึง* (things that Remind) ดังนั้นหน้าที่หลักของอนุสาวรีย์จึงเกิดขึ้น เพื่อให้ผู้คนหมู่มากนั้นระลึกถึงสิ่งเดียวกันผ่านวัตถุ เป็นการเลือกหยิบประวัติศาสตร์มาออกแบบ เพื่อส่งต่อมรดกทางวัฒนธรรมและสังคม เข้าถึงได้ง่ายและเร้าอารมณ์ได้ดี เป็นเหตุผลที่อนุสาวรีย์ต้องตั้งอยู่ในพื้นที่สาธารณะ อนุสาวรีย์จึงเปรียบเสมือน “บทสนทนา” กับคนหมู่มาก ที่มีทั้งบทสนทนาทางตรงและแฝงเร้นอยู่เสมอ โดยเฉพาะนัยยะทางการเมืองที่รัฐพยายามสื่อสารกับประชาชนและด้วยคุณลักษณะของอนุสาวรีย์ที่มีความงดงามทางศิลปะ ทำให้ผู้พบเห็นเกิดสุนทรียภาพและจินตภาพได้ (สายพิน แก้วงามประเสิรฐ, 2537, น.41)

"ความคงอยู่หรือความถาวรของอนุสาวรีย์ เกิดจากความสามารถของมันในการหล่อหลอมตัวตนของเมือง ประวัติศาสตร์และศิลปะของเมืองนั้น รวมถึงการดำรงอยู่และความทรงจำของผู้คน" ("A monument’s persistence or permanence is a result of its capacity to constitute the city, its history and art, its being and memory.") (Rossi, 1984)

อัลโด รอสซี่ (Aldo Rossi) สถาปนิกชาวอิตาลี ได้เพิ่มเติมไว้ว่า ส่วนประกอบต่างๆของเมือง (Urban Artifact) คล้ายคลึงกับอนุสาวรีย์เป็นอย่างมาก (Rossi, 1984, p.60) และอนุสาวรีย์เป็นผลลัพท์ของการสร้างเมือง ประวัติศาสตร์และศิลปะ อนุสาวรีย์เป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมของเมือง แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในอนุสาวรีย์ต่างๆแต่ละแห่งมีความเป็นตัวของตัวเอง มีลักษณะดั้งเดิมไม่เปลี่ยนแปลง หากเราไม่มีอนุสาวรีย์ เราก็ไม่อาจเข้าใจเวลาที่ผ่านมาได้ (Rossi, 1984, p.127) ในภาพรวมของความหมายของอนุสาวรีย์จะเห็นได้ว่า อนุสาวรีย์ทำงานอยู่กับความทรงจำ เหตุการณ์ที่สำคัญและพื้นที่สาธารณะเป็นส่วนใหญ่ มีวัตถุประสงค์ในการก่อสร้างที่ชัดเจนเพื่อสื่อสารความหมายเป็นหลัก มีความงามทางศิลปะและความทรงจำอยู่ในนั้น อนุสาวรีย์เป็นมากกว่าเครื่องหมาย (Marker) อนุสาวรีย์หมายถึงบางสิ่งบางอย่าง อย่างแท้จริง มันพูดคุยกับชุมชน เมืองและรัฐ ในบางครั้งอนุสาวรีย์ถูกสร้างเพื่อเป็นอัตลักษณ์เชิงบวกสำหรับชุมชน หรือบางครั้งรัฐก็สร้างอนุสาวรีย์เพื่อเป็นสัญลักษณ์สำหรับโฆษณาชวนเชื่อและนั่นทำให้อนุสาวรีย์เป็นมากกว่าสิ่งปลูกสร้าง ความเข้าใจในบทบาทเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญในการทำความเข้าใจวัตถุและขั้นตอนการยกระดับอนุสาวรีย์ไปสู่ปรากฏการณ์ในห้วงเวลาของสังคมนั้นๆ อนุสาวรีย์จึงมีความหมายที่ค่อนข้างกว้าง ไม่เฉพาะรูปปั้น อาคารหรือโครงสร้างอื่นๆที่สร้างเพื่อระลึกถึงบุคคลหรือเหตุการณ์ที่โดดเด่นแต่ยังครอบคลุมไปถึงสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์หรือบางสิ่งที่น่าสนใจและน่าจดจำไม่ว่าเหตุการณ์จะดีหรือร้ายก็ตาม

อนุสาวรีย์ ถือเป็นสัญลักษณ์ในอารยธรรมโบราณ การสร้างอนุสาวรีย์ยุคแรกเริ่มเกิดขึ้นในยุคหินใหม่ เรียกว่า อนุสาวรีย์หิน (Megalithic) มีรูปแบบที่ตรงไปตรงมาและการใช้วัสดุที่มีจากธรรมชาติมาออกแบบ อนุสาวรีย์หินถูกนำมาใช้หลากหลายวัตถุประสงค์ทั้งการกำหนดขอบเขต สุสานหรือพิธีกรรมทางศาสนา ตัวอย่าง ทูมูลัส (Tumulus) สุสานฝังศพโบราณที่สร้างขึ้นในยุคก่อนประวัติศาสตร์ มีการออกแบบเป็นเนินดินและหินที่ยกขึ้นเหนือหลุมศพให้กลมกลืนไปกับธรรมชาติ มีมากมายหลากหลายขนาด เมื่อสังคมมีการเติบโตและขยายใหญ่ขึ้น หลุมฝังศพของผู้มีอำนาจและทรัพยากรทางข้อมูลศิลปะและวัฒนธรรมที่ถูกสั่งสมมาอย่างยาวนาน ทำให้เกิด อนุสาวรีย์ที่มีความยิ่งใหญ่ ลึกลับ คงทนถาวร และยากที่จะลอกเลียนแบบ ที่ไม่ว่าจะผ่านเวลาไปเช่นไร ก็ถูกพูดถึงอยู่เสมอ ได้แก่ พีระมิดของชาวอียิปต์ อนุสาวรีย์ที่เป็นตัวแทนของการปกปักรักษาสิ่งสำคัญ (สุสานฟาโรห์) และ วิหารพาร์เธนอน (Parthenon) วิหารโบราณที่เกิดขึ้นเพื่อการสักการะบูชา ทั้งสองแห่งเป็นมรดกโลกที่ถูกสร้างขึ้นก่อนยุคประวัติศาสตร์ อันเป็นตัวแทนของสิ่งก่อสร้างที่เป็นอนุสาวรีย์ ที่ถูกสร้างสรรค์อย่างชาญฉลาด มีความโดดเด่นและอิทธิพลต่อการพัฒนาวัฒนธรรม อารยธรรม สังคม

ศิลปกรรม ในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ โดยพีระมิดและพาร์เธนอน ปัจจุบัน ได้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวและมีบทบาทสำคัญกับเศรษฐกิจของประเทศ




รูปภาพที่ 2 แสดงภาพอนุสาวรีย์หิน ดอลเมน (ซ้าย) ทูมูลัส (ขวา)
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/478155685421020740/

2.1.1 อนุสาวรีย์และอนุสรณ์สถาน ความเหมือนและส่วนต่าง (Monument and Memorial)

คำว่า "Monument" มาจากคำภาษาละตินว่า "Monumentum" อนุสาวรีย์ สิ่งก่อสร้างที่เป็นอนุสรณ์ รูปปั้น เครื่องบูชา หลุมศพ บันทึกอนุสรณ์ หรือเครื่องเตือนใจ ล้วนเรียกรวมกันว่า "Monumentum" ในภาษาละติน "Monumentum" มาจากคำว่า "Monere" ซึ่งแปลว่า Things that remind หรือ "สิ่งเตือนใจ" ซึ่งเน้นย้ำถึงแนวคิดที่ว่า อนุสาวรีย์เป็นอาคารหรือสิ่งประดิษฐ์ที่ทำหน้าที่เป็นเครื่องเตือนใจถึงบุคคลสำคัญ โอกาส หรือแนวคิดเกี่ยวกับเอกลักษณ์ทางสังคมและความทรงจำของชุมชน

แม้จะมีวรรณกรรมจำนวนมากที่กล่าวถึงอนุสรณ์สถานและอนุสาวรีย์ แต่ก็ยังไม่ปรากฏทฤษฎีทั่วไปที่สามารถสรุปรวบยอดความหมายของสิ่งเหล่านี้ได้อย่างชัดเจน การศึกษาคำว่า *monument* หรือ *memorial* ในปัจจุบัน จึงกลายเป็นหัวข้อร่วมสมัยที่มีลักษณะสหวิทยาการ โดยเกี่ยวข้องกับศาสตร์หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม สังคมศาสตร์ สถาปัตยกรรม สุนทรียศาสตร์ และประวัติศาสตร์ศิลปะ

อรุสรณ์สถานและอนุสาวรีย์ ต่างก็เป็นการสร้างเพื่อระลึกถึง ในพจนานุกรมของบัณฑิตยสถาน “อนุสาวรีย์” ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 นิยามไว้ว่า “วัตถุที่สร้างไว้เป็นที่ระลึก”ซึ่งตรงกับคำว่า Monument หรือ Monere ในภาษาละติน และล่าสุดในปี ราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 อนุสาวรีย์ หมายถึง“สิ่งที่สร้างไว้เป็นที่ระลึกถึงบุคคลหรือเหตุการณ์สำคัญเป็นต้น เช่น อาคาร หลุมฝังศพ รูปปั้น” ซึ่งมีการขยายความ และยกตัวอย่างเพื่อให้เข้าใจมากขึ้น ส่วน “อนุสรณ์” หมายถึง เครื่องระลึก ที่ระลึก จะเห็นได้ว่าทั้งสองคำนั้นมีความหมายที่ใกล้เคียงกันมากและค่อนข้างคลุมเครือ แต่หากวิเคราะห์ไปที่เนื้อหาของการสร้างจะเห็นได้ว่า อนุสรณ์ อนุสรณ์สถานนั้นจะเน้นไป

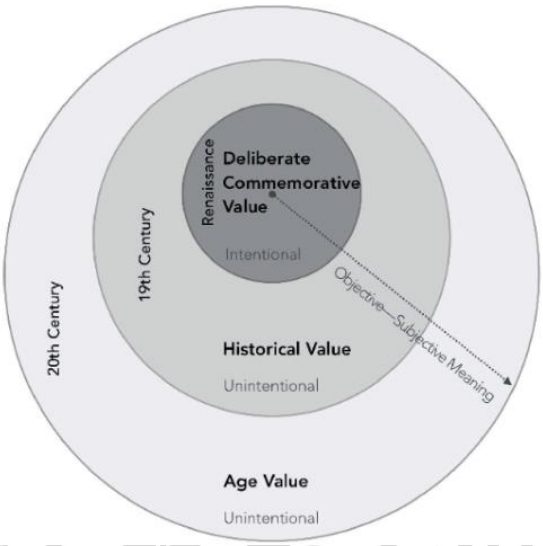
ที่เหตุการณ์ของความสูญเสียที่ผู้คนส่วนมากรับรู้ต่อเหตุการณ์ ซึ่งอนุสาวรีย์ไม่ได้จำกัดเฉพาะเหตุการณ์ของความสูญเสียเพียงเท่านั้น แต่ครอบคลุมไปถึงเหตุการณ์การเฉลิมฉลอง เหตุการณ์ทางการเมือง ศาสนาและอุดมคติ และลักษณะของการสร้างเกิดขึ้นได้ทั้งธรรมชาติและมนุษย์ซึ่งแตกต่างจากอนุสรณ์สถาน อย่างชัดเจน ออนดราช เรนยี (Andras Renyi) แยกแยะความแตกต่างระหว่างสองคำที่มักใช้แทนกันได้ เขากล่าวว่าเครื่องหมายและสัญลักษณ์ที่ทำขึ้นเป็นสาธารณะมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันสองประการในสังคมยุคใหม่ ซึ่งทั้งสองอย่างสามารถใช้เพื่อเฉลิมฉลองเหตุการณ์ในอดีตที่สำคัญ บุคคล หรือสัญลักษณ์ที่สำคัญต่อ "อัตลักษณ์เชิงบวก" ของชุมชน หรือทั้งสองอย่างใช้เพื่อเตือนใจชุมชนไม่ให้ลืมเหตุการณ์เชิงลบ ในทางกลับกัน ลาร์ส เบิร์กเกรน (Lars Berggren) ระบุถึงหน้าที่ที่แตกต่างกันสามประการแต่เชื่อมโยงกันของอนุสาวรีย์ อนุสรณ์สถานทั้งหมด ได้แก่ (1) ทำหน้าที่เป็นวัตถุที่มีสถานะทางอำนาจ (2) ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อ และ(3) หน้าที่สำหรับงานศิลปะ เขาโต้แย้งว่าการทำความเข้าใจหน้าที่เหล่านี้มีความจำเป็นต่อการทำความเข้าใจอนุสรณ์สถานแต่ละแห่งและปรากฏการณ์โดยรวมของการสร้างอนุสรณ์สถาน

โดยสรุปแล้ว “อนุสาวรีย์” (Monument) และ “อนุสรณ์สถาน” (Memorial) แม้จะเกี่ยวข้องกับการระลึกถึงอดีต แต่มีความแตกต่างกันทั้งด้านความหมาย อารมณ์ และเจตนาในการสร้าง อนุสาวรีย์ ซึ่งแปลว่า “สิ่งเตือนใจ” โดยเน้นการเฉลิมฉลองบุคคล เหตุการณ์ หรืออุดมการณ์ทางสังคม การเมือง และศาสนาในเชิงบวก อาจอยู่ในรูปแบบของสถาปัตยกรรม ประติมากรรม หรือสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่ที่สื่อถึงพลังและความยิ่งใหญ่ของยุคสมัย เช่น ประตูชัยแห่งปารีส หรืออนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในกรุงเทพฯ ตรงกันข้าม “อนุสรณ์สถาน” มักเกี่ยวข้องกับความทรงจำอันเศร้าหมองหรือโศกนาฏกรรม เช่น การเสียชีวิตของผู้คนจำนวนมากในสงครามหรือเหตุการณ์รุนแรง ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ 9/11 Memorial หรือ Holocaust Memorial ที่ออกแบบอย่างเงียบขรึม เพื่อให้ผู้เยี่ยมชมเกิดการไตร่ตรองสะท้อนใจ นักวิชาการอย่าง Andras Renyi ได้จำแนกอย่างชัดเจนว่า อนุสาวรีย์เป็นตัวแทนของอัตลักษณ์เชิงบวก ในขณะที่อนุสรณ์สถานคือสิ่งที่เตือนให้ไม่ลืมด้านมืดของประวัติศาสตร์ อนุสาวรีย์จึงมีแนวโน้มจะยกย่องและรวมพลังของผู้คน ส่วนอนุสรณ์สถานกลับเชื้อเชิญให้ระลึกถึงและวิพากษ์อดีตด้วยความสำนึกและเรียนรู้ เพื่อไม่ให้ประวัติศาสตร์ซ้ำรอยอีกครั้ง

2.1.2 ประเภทของอนุสาวรีย์

อโลอิส รีเกิล (Alois Riegl) นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักปรัชญาชาวออสเตรีย ในปี ค.ศ. 1903 ตีพิมพ์บทความชื่อ The Modern Cult of the Monument: Its Character and Its Origin (Alois Riegl, 1903) และได้สรุปประเภทของอนุสาวรีย์ไว้ 3 ประเภท ประกอบไปด้วย.(1) อนุสาวรีย์ที่ตั้งใจ (Intentional Monument) หมายถึง อนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นโดยเจตนา มีจุดมุ่งหมายสร้างเพื่อให้

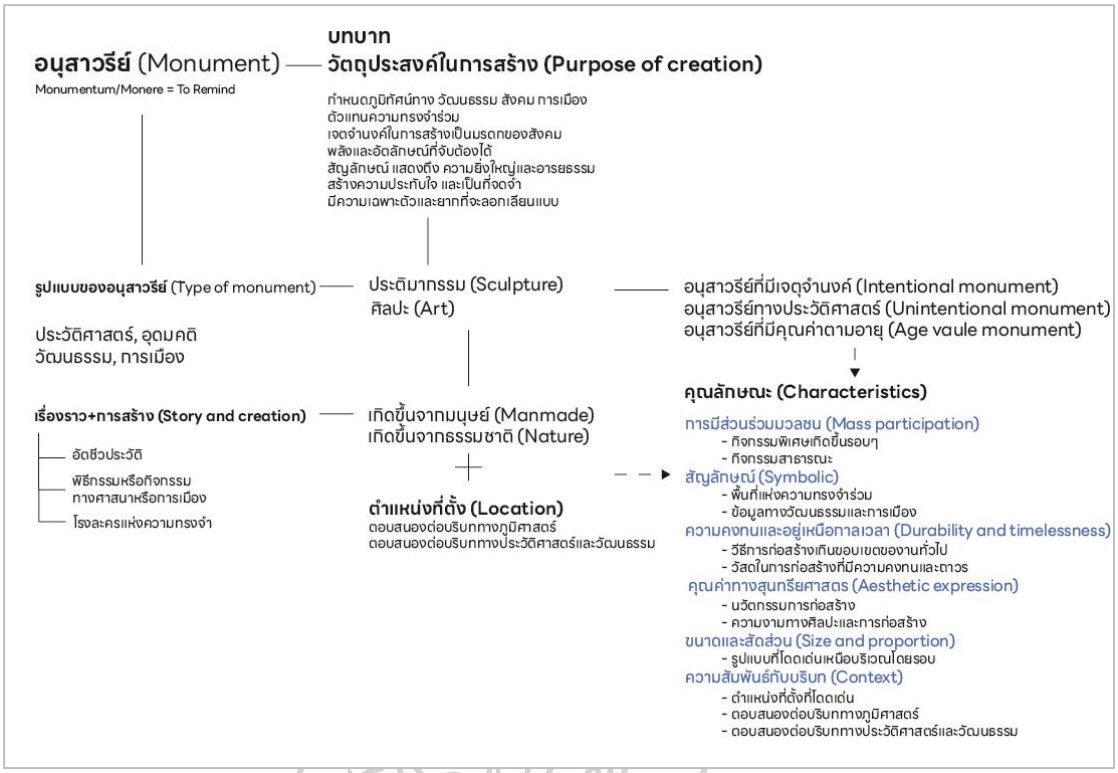
เกิดคุณค่า เพื่อรักษาช่วงเวลาในจิตสำนึกสำหรับคนรุ่นหลัง ในส่วนนี้เป็นอนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นเพื่อระลึกถึงช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งเท่านั้น (2) อนุสาวรีย์ที่ไม่ได้ตั้งใจ (Unintentional Monument) หมายถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ของอนุสาวรีย์เกิดขึ้นจากขั้นตอนเฉพาะของแต่ละบุคคลที่แสดงถึงการพัฒนากิจกรรมของมนุษย์ในสาขาใดสาขาหนึ่ง เช่น อนุสรณ์สถานทางประวัติศาสตร์ เป็นต้น (3) อนุสาวรีย์ที่มีคุณค่าตามอายุ (Age Value Monument) อนุสาวรีย์เกิดขึ้นมาอย่างยาวนาน โดยไม่คำนึงถึงความสำคัญและจุดประสงค์ดั้งเดิมของมัน ตราบใดที่ตัวมันเองแสดงให้เห็นถึงการผ่านช่วงเวลาที่ยาวนาน เช่น ปราสาทเก่าแก่ ที่มีกำแพงที่พังทลายและหินที่ปกคลุมไปด้วยตะไคร่น้ำ หรือซากปรักหักพังต่างๆ (Ruins) ซึ่งความไม่สมบูรณ์แบบเหล่านี้ ทำให้มันมีความสำคัญทางความรู้สึกและคุณค่าทางวัฒนธรรม



รูปภาพที่ 3 แสดงประภทของอนุสาวรีย์

ที่มา: https://www.researchgate.net/figure/Evolution-of-Riegls-commemorative-values-Source-the-author_fig2_344942091

แนวคิดของ รีเกิล ได้วางรากฐานสำคัญในการทำความเข้าใจ “สถานะของความเป็นอนุสาวรีย์” และช่วยเปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับ *กระบวนการที่ทำให้สิ่งใดสิ่งหนึ่งกลายเป็น “อนุสาวรีย์”* ซึ่งไม่ได้ขึ้นอยู่กับการออกแบบเท่านั้น แต่เกิดจากการรับรู้ ความสัมพันธ์ทางสังคม และกาลเวลาที่สั่งสมผ่านประสบการณ์ร่วมของมนุษย์ การจำแนกประเภทของอนุสาวรีย์ตาม Riegl ชี้ให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ใช่คุณลักษณะที่ถูก “กำหนดไว้ล่วงหน้า” หากแต่คือผลลัพธ์ของการแลกเปลี่ยนระหว่างความตั้งใจของผู้สร้าง บริบทของกาลเวลา และการสั่งสมคุณค่าจากสังคมในภายหลัง ซึ่งทำให้สามารถนำเป็นข้อสังเกต รูปแบบของอนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์แต่ละประเภทได้ดียิ่งขึ้น



รูปภาพที่ 4 แสดงนิยามของอนุสาวรีย์

ที่มา: ผู้วิจัย

2.2 นิยาม “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม”

2.2.1 นิยามแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์”

“ความเป็นอนุสาวรีย์” (*Monumentality*) ไม่ได้จำกัดอยู่ในสิ่งก่อสร้างที่มีรูปร่างแน่นอนเท่านั้น หากแต่เป็น “คุณลักษณะ” (*Character*) “คุณภาพ (Quality) และ “ภาวะ” (*Condition*) ที่สิ่งใดก็ตามอาจมีได้ เมื่อมันสามารถกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกยำเกรง ความยิ่งใหญ่ การระลึก และความเป็นนิรันดร์ (Giedion, 1944; Kahn, 1961) ความเป็นอนุสาวรีย์จึงสามารถดำรงอยู่ได้โดยไม่จำเป็นต้องปรากฏในรูปของ “อนุสาวรีย์” เสมอไป เช่น บางอาคารที่ดูเรียบง่ายแต่สามารถกระตุ้นความทรงจำร่วมและการรับรู้คุณค่าระยะยาว ก็อาจถือว่ามี “ความเป็นอนุสาวรีย์” ได้โดยปราศจากการแสดงออกเชิงรูปธรรมที่ชัดเจน การเชื่อมโยงระหว่างทั้งสองคำจึงอยู่ที่การพิจารณาในระดับนามธรรม (*Abstract*) และรูปธรรม (*Concrete*) กล่าวคือ “อนุสาวรีย์” คือสิ่งที่จับต้องได้ ในขณะที่ “ความเป็นอนุสาวรีย์” คือภาวะหรือคุณลักษณะที่สามารถเกิดขึ้นกับสิ่งใดก็ได้ที่มีผลต่อความรู้สึกของผู้รับสาร ความทรงจำของสังคม และการผลิตซ้ำของค่านิยมในระยะยาว โดยสรุป ความเป็นอนุสาวรีย์จึงหมายถึง *คุณลักษณะหรือคุณภาพที่ทำให้สิ่งใดสิ่งหนึ่งมีสถานะเป็นอนุสาวรีย์*

2.2.2 อนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์ ความเหมือนและส่วนต่าง

คำว่า “อนุสาวรีย์” (Monument) และ “ความเป็นอนุสาวรีย์” (Monumentality) แม้จะดูคล้ายกันในแง่ของรากศัพท์และการใช้งานทางวัฒนธรรม แต่ในทางแนวคิดทางสถาปัตยกรรมและทฤษฎีความหมาย ทั้งสองมีนัยยะที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งความเข้าใจในความแตกต่างนี้คือกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจบทบาทของสถาปัตยกรรมในฐานะตัวแทนของค่านิยมและความทรงจำของสังคม อนุสาวรีย์คือสิ่งปลูกสร้างหรือวัตถุที่จับต้องได้ ซึ่งมักได้รับการสร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์เฉพาะ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการเมืองในบริบทของตนเอง อนุสาวรีย์เหล่านี้มีพลังในการมองเห็นและทำงานร่วมกับพื้นที่ มักตั้งอยู่ในจุดที่มีนัยสำคัญของเมือง และทำหน้าที่เป็นจุดยึดโยงทางความหมายของสาธารณะ ในทางกลับกัน ความเป็นอนุสาวรีย์ หรือ Monumentality ไม่ได้ผูกติดอยู่กับวัตถุหรือรูปลักษณ์ที่เห็นได้ด้วยตาเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็น “คุณลักษณะ” หรือ “ภาวะ” ที่สามารถปรากฏในงานสถาปัตยกรรมใดๆ หรือสิ่งอื่นนอกเหนือจากสถาปัตยกรรมได้เช่นกัน หากงานชิ้นนั้นสามารถกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกยำเกรง เคารพ หรือกระตุ้นการระลึกถึงสิ่งที่ใหญ่กว่าตัวบุคคลหรือวัตถุ แม้สิ่งปลูกสร้างจะไม่ใช่อนุสาวรีย์ แต่ก็สามารถ “มีความเป็นอนุสาวรีย์” ได้ หากก่อให้เกิดคุณลักษณะนั้นแก่ผู้พบเห็นหรือผู้ใช้งาน

แม้คำว่า “Monumentality” จะยังไม่ปรากฏเป็นศัพท์เฉพาะในยุคโบราณ หากแต่แนวคิดว่าด้วย “ความมั่นคงถาวร” และ “พลังแห่งความงาม” ที่ปรากฏในงานเขียน *De Architectura* ของ Vitruvius กลับเป็นรากฐานสำคัญที่หล่อเลี้ยงแนวคิดความเป็นอนุสาวรีย์ในโลกตะวันตกมาอย่างยาวนาน Vitruvius ได้เสนอหลักการสำคัญของสถาปัตยกรรมไว้สามประการ ได้แก่ *firmitas* (ความมั่นคง), *utilitas* (การใช้สอย) และ *venustas* (ความงาม) โดยเฉพาะ *firmitas* และ *venustas* นั้นเป็นหลักการที่ส่งผลโดยตรงต่อการสร้างสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ (Vitruvius, 1999) ในแง่ของ *firmitas* สถาปัตยกรรมในฐานะอนุสาวรีย์จำเป็นต้องมีความมั่นคงถาวรทั้งในเชิงโครงสร้างและความคงอยู่ในสายตาของสังคม ความมั่นคงนี้เองที่ทำให้อาคารสามารถฝังตัวอยู่ในกาลเวลา กลายเป็นเครื่องเตือนใจของยุคสมัยและอารยธรรม เช่น พีระมิดของอียิปต์ หรือโคลอสเซียมของโรม ซึ่งยังคงยืนหยัดเป็นประจักษ์พยานแห่งอำนาจและค่านิยมของอาณาจักรในอดีต ในด้านของ *venustas* ความงามตามแนวคิดของ Vitruvius ไม่ใช่ความสวยงามเชิงส่วนประดับประดา แต่คือสัดส่วน ความกลมกลืน และความสง่างามที่ก่อให้เกิดพลังทางอารมณ์ใผู้พบเห็น สถาปัตยกรรมที่มีความเป็นอนุสาวรีย์จึงต้องมีศักยภาพในการปลุกเร้าความรู้สึกของผู้คน ไม่ว่าจะเป็นความยำเกรง ความเลื่อมใส หรือการจดจำ ซึ่งเป็นแก่นแท้ของความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ มากกว่าที่จะเป็นเพียงโครงสร้างกายภาพ เมื่อพิจารณาร่วมกัน

firmitas และ *venustas* จึงถือเป็นสองมิติหลักที่บ่มเพาะแนวคิดความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะคุณลักษณะในสถาปัตยกรรม ไม่ว่าจะเป็นความถาวรทางวัตถุ หรือความทรงพลังทางความรู้สึก

2.2.3 นิยามแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม”

ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Monumentality in Architecture) เกิดขึ้นจากการออกแบบสถาปัตยกรรม ที่สร้างขึ้นโดยนำคุณลักษณะของอนุสาวรีย์ เพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่ เป็นที่จดจำและน่าประทับใจ ซิกฟริด กิเดียน (Sigfried Giedion) นักประวัติศาสตร์และนักวิชาการสถาปัตยกรรม ชาวสวิสเซอแลนด์ ได้กล่าวถึง ใน Nine Points on Monumentality ไว้ว่า อนุสาวรีย์และสถาปัตยกรรม เป็นสิ่งที่แสดงถึงศักยภาพของมนุษย์ในการก่อสร้างที่ทำให้เราเห็นเจตจำนงของมนุษย์ ความเชื่ออันแรงกล้าในการออกแบบ การลงทุนอย่างมหาศาล ไม่ว่าจะเป็นทรัพยากรมนุษย์ในการก่อสร้าง การลงทุนทางด้านงบประมาณ ทิศทางทางการเมืองและสังคม ทำให้สถาปัตยกรรมและอนุสาวรีย์เป็นดั่งมรดกสำหรับผู้คนในอนาคตและเป็นส่วนเชื่อมโยงเรื่องราวในอดีตและอนาคต (J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, 1943) ความเป็นอนุสาวรีย์ ประกอบไปด้วยบ้านหลังใหญ่ อาคารสาธารณะ และจุดประสงค์พิเศษของโครงสร้าง คุณลักษณะการกำหนดหลักคือขนาด (Size) และความประณีตที่เกินขอบเขตของข้อกำหนดของงานทั่วไปที่ตั้งใจจะทำ โครงสร้างและวัตถุประสงค์พิเศษนั้นทำให้คุณลักษณะหลักๆถูก กำหนด ด้วยขนาดและรายละเอียดที่มากกว่าเพียงแค่การใช้งาน เช่น พระราชวังอาจต้องการห้องเก็บของจำนวนมากและเป็นการตอบสนองความต้องการของกษัตริย์ที่อาศัยอยู่ มากกว่าอาคารของชาวบ้านทั่วๆไปที่ตอบสนองเพียงแค่ปัจจัยพื้นฐานของการอยู่อาศัย (Trigger, 1990) สถาปนิก หลุยส์ ไอ คาน (Louis I Kahn) ได้กล่าวถึงความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ในหนังสือThe Essential- Text ไว้ว่า สถาปัตยกรรมที่มีความเป็นอนุสาวรีย์ อาจนิยามได้ว่าเป็นคุณภาพ ซึ่งเป็นคุณภาพทางจิตวิญญาณที่มีอยู่ในโครงสร้าง และถ่ายทอดความรู้สึกของความเป็นนิรันดร์ (Eternity) ที่ไม่สามารถเพิ่มเติมหรือเปลี่ยนแปลงได้ (Khan, 1994, p.21) หลุยส์ ไอ คาน ยังให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ มีความลึกลับ (Enigmatic) ซึ่งมีความสามารถในการกระตุ้นทางอารมณ์และความคิด ทำให้เกิดพื้นที่สำหรับการตีความและเชิญชวนให้ผู้คนต่างๆ ค้นหาความเชื่อมโยงระหว่างตนเองกับสถาปัตยกรรม ซึ่งทำให้เห็นว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม สามารถเป็นได้ทั้งในขนาดและในแง่ของสิ่งที่เป็นตัวแทน (Represent) อนุสาวรีย์นั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองเหตุการณ์สำคัญและผู้คนมานานหลายศตวรรษ โครงสร้างเหล่านี้บางส่วนยังคงมีอยู่และเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของเราในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นสโตนเฮนจ์หรือพีระมิดที่กิซ่า หรืออาคารที่มีความหมายเหมือนกันที่มีมากกว่าการใช้งานกับเมืองหรือวัฒนธรรมอาจเรียกได้ว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ (Farrelly, 2007)

เมื่ออาคารได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของเมือง วัฒนธรรม หรือสังคม อาคารดังกล่าวมักทำหน้าที่เป็นจุดสังเกต (Landmark) ที่กำหนดเส้นขอบฟ้าของเมือง แสดงถึงเอกลักษณ์ของประเทศ หรือรวบรวมค่านิยมและแรงบันดาลใจที่มีร่วมกัน ความสำคัญของสิ่งเหล่านี้ไม่เพียงแต่อยู่ต่อหน้าพวกเขาเท่านั้น แต่ยังรวมถึงความหมายและอารมณ์ที่พวกเขาปลุกเร้าในตัวผู้คนด้วย ทำให้สถาปัตยกรรมประเภทนี้เป็นส่วนสำคัญของภูมิทัศน์วัฒนธรรมของเรา

2.3 บทบาทหน้าที่และวัตถุประสงค์ของการสร้าง

การศึกษานี้มุ่งสำรวจบทบาทและหน้าที่ของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” (Monumentality) ในสถาปัตยกรรม โดยเน้นการทำความเข้าใจผ่านสองกรอบแนวคิดหลักที่สัมพันธ์กัน ได้แก่ ลักษณะเฉพาะ (*Characteristics*) และ อัตลักษณ์ (*Identity*) ของสถาปัตยกรรม

2.3.1 เจตุจำนงทางศิลปะ (Kunstwollen)

Kunstwollen หรือ “เจตจำนงทางศิลปะ” (Will to Art) เป็นแนวคิดที่ อโลอิส รีเกิล (Alois Riegl) นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวออสเตรียพัฒนาขึ้น เพื่ออธิบายว่าศิลปะและสถาปัตยกรรมในแต่ละยุคสมัยไม่ได้เป็นผลจากความต้องการส่วนตัวของศิลปินหรือสถาปนิกเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึง "เจตจำนงร่วมทางวัฒนธรรม" หรือความคิดและรสนิยมที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลา (Riegl, 1992) รีเกิลเชื่อว่าความงามและการสร้างสรรค์ในแต่ละยุคมีวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคม การเมือง และวัฒนธรรมในยุคนั้น (Rampley, 2013) ซึ่งทฤษฎีนี้เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับเรื่องจิตไร้สำนึก (Freud, 1915) ส่วนรวมของฟรอยด์ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกัน ทั้งสองแนวคิดเน้นถึงแรงขับเคลื่อนที่อยู่ภายในยุคสมัยและวัฒนธรรม มากกว่าการสร้างสรรค์ที่เกิดจากตัวบุคคลเพียงลำพัง รีเกิล ชี้ให้เห็นว่าสุนทรียภาพไม่ควรถูกตัดสินโดยมาตรฐานที่เป็นสากลหรือไม่เปลี่ยนแปลง แต่ควรถูกตีความผ่านกรอบแนวคิดของยุคและบริบทที่สร้างมันขึ้นมา (Riegl, 1985) สิ่งนี้นำไปสู่แนวทางใหม่ในการศึกษาสถาปัตยกรรมและอนุสาวรีย์ ซึ่งไม่ได้มุ่งเน้นแค่รูปทรงและความสมบูรณ์แบบทางเทคนิค แต่ยังมองถึง *ความหมายเชิงสัญลักษณ์* และ *คุณค่าเชิงประวัติศาสตร์* (Rampley, 2013)

Kunstwollen ถือเป็นกรอบแนวคิดสำคัญในการวิเคราะห์พัฒนาการของรูปแบบศิลปะและสถาปัตยกรรมในแต่ละยุคสมัย โดยเน้นว่า รูปแบบทางศิลปะไม่ควรถูกมองว่าเป็นผลของวิวัฒนาการทางเทคนิคหรือเลื่อนไหลเชิงตรรกะ หากแต่เป็นผลของ “เจตจำนง” ทางวัฒนธรรมเฉพาะที่สะท้อน Zeitgeist หรือจิตวิญญาณแห่งยุคสมัยนั้น (Riegl, 1982; Olin, 1992)

การวิเคราะห์ผ่านกรอบนี้จึงเปิดทางให้เข้าใจว่า "ความเป็นอนุสาวรีย์" ไม่ได้ขึ้นอยู่กับขนาดหรือรูปทรงตายตัว หากแปรเปลี่ยนตามเจตจำนงทางวัฒนธรรมของแต่ละยุค กล่าวคือ อนุสาวรีย์คือ

“กายภาพของ Zeitgeist” (Olin, 1992, p. 97) และ *Kunstwollen* ทำหน้าที่เป็นแรงผลักดันที่ทำให้จิตวิญญาณแห่งยุคถูกแปลงเป็นสถาปัตยกรรม

2.3.2 ศิลปะของการสื่อสาร หรือ Rhetoric

คำว่า Rhetoric มีต้นกำเนิดจากคำในภาษาต่างๆ เช่น *rethorik* (เยอรมัน), *rethorique* (ฝรั่งเศส), *rhetorica* (ละติน) และ *rhetorikē* (กรีกโบราณ) ซึ่งสะท้อนถึงพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของแนวคิดนี้ในหลากหลายภาษาและวัฒนธรรม คำเหล่านี้ล้วนหมายถึง ศิลปะแห่งการสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ การโน้มน้าวใจ และการแสดงออกทางความคิด ซึ่งครอบคลุมถึงเทคนิคและหลักการมากมายที่ได้รับการศึกษาและพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยโบราณ
ความหมายของ “Rhetoric” ตาม Merriam-Webster (Webster, 2003)

1. **ศิลปะแห่งการพูดหรือการเขียนอย่างมีประสิทธิภาพ** – ความสามารถในการสื่อสารอย่างชัดเจน งดงาม หรือโน้มน้าวใจ
- **การศึกษาหลักการและเทคนิคในการเรียบเรียงถ้อยคำ** *The study of principles and rules of composition developed by ancient critics* ซึ่งพัฒนาขึ้นโดยนักวิจารณ์ในยุคโบราณ – ครอบคลุมวิธีการแบบคลาสสิกที่ใช้ในการสร้างถ้อยคำให้น่าประทับใจหรือชักจูงใจ
- **การศึกษาการพูดหรือการเขียนในฐานะเครื่องมือของการสื่อสารหรือการโน้มน้าวใจ** *(The study of writing or speaking as methods of communication or persuasion)* วิเคราะห์วิธีที่ภาษาทำหน้าที่ในการโน้มน้าวหรือสร้างอิทธิพลต่อผู้ฟังหรือผู้อ่าน
2. **ทักษะหรือความสามารถในการใช้คำพูดอย่างมีประสิทธิภาพ** – ความคล่องแคล่วและประสิทธิผลในการแสดงออกทางวาจา
3. **ลักษณะหรือรูปแบบเฉพาะของถ้อยคำหรือวิธีการพูด** – รูปแบบทางภาษาเฉพาะที่ใช้ในการสื่อสาร
4. **การสื่อสารด้วยคำพูดหรือการโต้ตอบทางวาจา** – การสนทนาหรือแลกเปลี่ยนความคิดเห็นผ่านภาษาพูด
5. **ถ้อยคำที่ไม่จริงใจ หรือถ้อยคำที่โอ้อวดเกินจริง**

รากฐานของวาทศิลป์ย้อนกลับไปยังปรัชญากรีกโบราณ ซึ่งถือว่าวาทศิลป์เป็นหัวใจสำคัญของการสื่อสารในพื้นที่สาธารณะและประชาธิปไตย ในแวดวงสถาปัตยกรรม วาทศิลป์สามารถเข้าใจได้ว่าเป็น “ภาษาแห่งการออกแบบและรูปทรง” ซึ่งอาคารสามารถสื่อสารความหมาย ค่านิยมทางวัฒนธรรม และเจตนารมณ์โดยไม่ต้องพึ่งพาคำพูด สถาปัตยกรรมจึงมีลักษณะของ “ Rhetoric”

ที่สามารถโน้มน้าวและกำหนดประสบการณ์ของมนุษย์ ผ่านการจัดวางพื้นที่ วัสดุที่เลือกใช้ และสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ในงานออกแบบ การเข้าใจวาทศิลป์จึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจการสื่อสารในระดับที่ลึกไปกว่าการใช้ภาษาที่เปิดเผยตรง ๆ โดยครอบคลุมถึงองค์ความรู้ที่ฝังตัวอยู่และการแสดงออกที่สื่อสารผ่านกระบวนการ ปฏิบัติ และสภาวะของประสบการณ์

Roberta A. Binkley ได้เสนอแนวคิดที่ท้าทายความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับต้นกำเนิดของ Rhetoric โดยเฉพาะในบทความ “The Rhetoric of Origins and the Other” ซึ่งรวมอยู่ในหนังสือ *Rhetoric Before and Beyond the Greeks* (2004) ซึ่งอธิบายถึงการสื่อสาร นั้นมีจุดเริ่มต้นที่เก่าแก่ที่สุดตั้งแต่สมัยอารยธรรมเมโสโปเตเมีย อียิปต์โบราณ อิสราเอล และจีน ซึ่งแต่ละวัฒนธรรมมีรูปแบบและแนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารและการโน้มน้าวใจที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง โดยแต่ละอารยธรรมนั้นหน้าที่ของ Rhetoric มีความคล้ายคลึงกัน ซึ่งถือเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ภาษาและอิทธิพลของการใช้ภาษาจึงได้ถูกพัฒนา

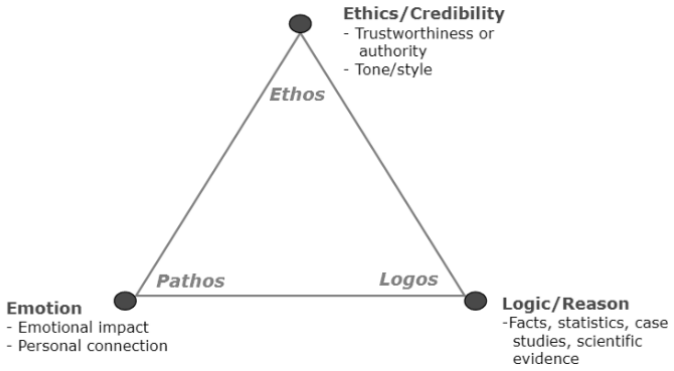
วาทศิลป์ (Rhetoric) คือ ศาสตร์และศิลป์แห่งการสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่มุมของการใช้ภาษาเพื่อโน้มน้าวใจ วาทศิลป์ครอบคลุมหลักการและเทคนิคต่าง ๆ ที่ถูกออกแบบมาเพื่อส่งอิทธิพลต่อผู้ฟังหรือผู้อ่าน ผ่านการพูดหรือการเขียน การศึกษาวาทศิลป์จึงเป็นการเรียนรู้วิธีการสร้างข้อโต้แย้ง วาทศิลป์ไม่ใช่เพียงแค่เรื่องของ “สไตล์” หรือ “การตกแต่งภาษาที่สละสลวย” เท่านั้น แต่ยังรวมถึงองค์ประกอบหลัก 3 ประการ ได้แก่:

- **การสร้างข้อเสนอ** (Invention): การคิดค้นเนื้อหาและแนวคิดที่จะแสดง
- **การจัดวางองค์ประกอบ** (Arrangement): การจัดโครงสร้างของข้อเสนอเหล่านั้น
- **การนำเสนอ** (Delivery): วิธีการถ่ายทอดให้เกิดผลสูงสุด

“Rhetoric is the faculty of observing in any given case the available means of persuasion.” *(Rhetoric, Book I, Part II)*
“วาทศิลป์คือความสามารถในการสังเกตวิธีการที่สามารถใช้เพื่อโน้มน้าวใจได้ในทุกสถานการณ์”

Rhetoric แบ่งออกได้เป็นสามประเภทด้วยกัน ซึ่งองค์ประกอบทั้งสามนี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อ Aristotle’s rhetorical triangle ซึ่งสามารถนำไปใช้ได้ในการพูด การเขียน บทความ การโฆษณา และการออกแบบการสื่อสารทุกประเภท โดยมีเป้าหมายเพื่อให้สารสามารถโน้มน้าวใจหรือมีผลกระทบต่อผู้รับสารได้สูงสุด

- **Ethos** ⟶ แสดงให้ผู้ฟังเชื่อมั่นในผู้พูดหรือความน่าเชื่อถือ: เช่น ด้วยตำแหน่ง ประสบการณ์ หรือการใช้ภาษาที่ชัดเจน
- **Pathos** ⟶ ทำให้ผู้ฟังรู้สึกมีส่วนร่วมหรือการสร้างความสัมพันธ์ทางอารมณ์แก่ผู้ฟัง: เช่น การใช้ตัวอย่างจริง เรื่องเล่า ภาพพจน์ หรือคำที่เร้าอารมณ์
- **Logos** ⟶ โน้มน้าวด้วยตรรกะหรือเหตุผลในการอธิบาย: เช่น สถิติ ข้อมูล โครงสร้างเหตุผล



รูปภาพที่ 5 แสดงองค์ประกอบของ Rhetoric

ที่มา: https://ndla.no/en/r/english-2/rhetorical-analysis/4c589d43b1

Formula of Pathos



รูปภาพที่ 6 ภาพวาด The Third of May ,1808 ทหารฝรั่งเศสสังหารชาวสเปนที่ต่อต้าน

ที่มา: https://www.silpa-mag.com/art/article_72423

แนวคิด “Formula of Pathos” (ภาพที่5) หรือในภาษาเยอรมันว่า *Pathosformel* นั้นมีรากมาจากทฤษฎีภาพและประวัติศาสตร์ศิลปะของ Aby Warburg ใน ปลายศตวรรษที่ 19-20 ซึ่งเสนอว่า “ท่าทาง” หรือ “องค์ประกอบภาพ” ที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกอันรุนแรง เช่น ความเศร้า ความสูญเสีย ความกลัว หรือความยิ่งใหญ่ มักปรากฏซ้ำในประวัติศาสตร์ของศิลปะ โดยกลายเป็น “สูตรแห่งอารมณ์” ที่ถูกจัดวางอย่างเป็นแบบแผนในแต่ละยุคสมัย (Warburg, 2010) นักทฤษฎีอย่าง

Georges Didi-Huberman ได้ขยายแนวคิดนี้ให้ลึกซึ้งขึ้น โดยมองว่า Pathosformel คือวิธีที่วัฒนธรรม *“แช่แข็งอารมณ์ร่วมของยุคสมัย”* ไว้ในสื่อศิลปะและภาพ โดยเปรียบเทียบท่าทางหนึ่ง ๆ เสมือนภาชนะที่รองรับและส่งต่ออารมณ์จากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่ง รูปแบบของ *pathos* กลายเป็นเครื่องมือในการเก็บรักษาความรู้สึกทางวัฒนธรรมและอารมณ์ของยุคสมัยหนึ่งให้ดำรงอยู่ในรูปแบบทางศิลปะ โดยผ่านการแช่แข็งอารมณ์ไว้ในภาพ ท่าทาง หรือองค์ประกอบทางสัญลักษณ์ ความเป็นอนุสาวรีย์ในทางสถาปัตยกรรม เช่น พีระมิด, วิหารแพนธีออน, หรืออาคารรัฐสภา ล้วนมีคุณสมบัติของการ “แช่แข็งอารมณ์ร่วม” ของยุคสมัยเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นอำนาจ ความเศร้า ความเสียสละ หรือความยิ่งใหญ่ผ่านรูปแบบทางกายภาพ เช่น ขนาด รูปทรง วัสดุ และการวางตำแหน่งที่ตั้ง กล่าวได้ว่าอนุสาวรีย์จึงทำหน้าที่เป็น Pathosformel คือเป็น "สูตรของอารมณ์และความรู้สึก" ที่ถูกถ่ายทอดจากยุคสู่ยุคผ่านรูปแบบอันคงที่ทางกายภาพ เช่น การใช้คอลัมน์แบบ Doric เพื่อสื่อถึงความมั่นคงและอำนาจ หรือการใช้หินแกรนิตขนาดใหญ่เพื่อเน้นย้ำความถาวรและความศักดิ์สิทธิ์ (Didi-Huberman, 2002, p. 50)

2.3.3 Representation

“Representation” หรือ “การเป็นตัวแทน” คือกระบวนการสำคัญที่มนุษย์ใช้เพื่อสร้าง ถ่ายโอนและแลกเปลี่ยนความหมายผ่านสื่อหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาษา พูดหรือเขียน ภาพ เสียง ท่าทาง สัญลักษณ์ ไปจนถึงสิ่งปลูกสร้าง เช่น สถาปัตยกรรมและอนุสาวรีย์ แนวคิดนี้อยู่บนพื้นฐานของการยอมรับว่า ความหมายไม่ได้มีอยู่โดยธรรมชาติในวัตถุหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หากแต่เป็นสิ่งที่ถูก “สร้าง” ขึ้นในบริบททางวัฒนธรรมและสังคม

การศึกษา Representation จึงไม่ได้เป็นเพียงการศึกษา “สิ่งที่ปรากฏ” หากแต่คือการเข้าใจว่า สิ่งที่ปรากฏนั้นสื่อถึงอะไร สื่อถึงใคร และสื่ออย่างไรผ่านระบบสัญญะ (*semiotic system*) ที่ผู้คนในสังคมมีร่วมกัน ไม่ว่าจะโดยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม Representation จึงเป็นกระบวนการที่เชื่อมโยงสิ่งที่เรามองเห็นหรือรับรู้ เข้ากับสิ่งที่เราคิด เข้าใจ และรู้สึกต่อโลก

Stuart Hall นักทฤษฎีวัฒนธรรมชาวอังกฤษ อธิบายว่า “Representation” คือกระบวนการที่สมาชิกในวัฒนธรรมใช้ภาษาและสัญญะเพื่อสร้างและแลกเปลี่ยนความหมายระหว่างกัน โดยเขาแบ่งแนวคิดนี้ออกเป็น 3 แนวทางหลัก:

- Reflective Approach: ภาษาเป็นกระจกสะท้อนความจริงที่มีอยู่แล้วในโลก
- Intentional Approach: ความหมายเกิดจากความตั้งใจของผู้พูดหรือผู้สร้างสรรค์
- Constructionist Approach: ความหมายถูกสร้างขึ้นผ่านระบบสัญญะและภาษา โดยไม่มีความหมายที่ตายตัว

Ferdinand de Saussure นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส เสนอว่า “Representation” เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่าง “Signifier” (รูปแบบของคำหรือเสียง) และ “Signified” (แนวคิดหรือความหมาย) ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจากข้อตกลงทางสังคม โดยไม่มีความเชื่อมโยงโดยตรงกับวัตถุจริงในโลกภายนอก

Roland Barthes (1915–1980) เป็นนักทฤษฎีวรรณกรรมและสื่อชาวฝรั่งเศสผู้มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานของ ทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiotics) สมัยใหม่ โดยเฉพาะในหนังสือเล่มสำคัญของเขา *Mythologies* (1957) เขาเสนอว่า Representation ในสังคมไม่ได้เกิดจากความสัมพันธ์ตรงระหว่างวัตถุกับความหมาย แต่ผ่านกระบวนการสร้าง “ตำนาน” (*myth*) ซึ่งเป็นความหมายรอง (second-order meaning) ที่แฝงตัวอยู่ในสื่อและวัตถุในชีวิตประจำวัน Barthes ขยายแนวคิดของ Ferdinand de Saussure โดยเพิ่ม “ชั้นที่สอง” ในการอ่านสัญญะ ดังนี้

ระดับแรก (Denotation) – ความหมายตรง

- *Signifier*: รูปแบบภายนอก เช่น คำว่า “ธง” หรือภาพของธง
- *Signified*: ความหมายที่สัมพันธ์กับคำ เช่น ธง = ผืนผ้าที่แสดงสัญลักษณ์

ระดับที่สอง (Connotation ⟶ Myth) – ความหมายแฝง

- *ธงชาติ* อาจกลายเป็นตัวแทนของ “ชาติ”, “อำนาจ”, “การเสียสละ”, “หน้าที่พลเมือง”
- สิ่งเหล่านี้คือ “ตำนาน” ที่วัฒนธรรมสร้างขึ้นจากสัญญะเดิม โดยมักทำให้เรารู้สึกว่า *มันคือความจริง ทั้งที่เป็นการสร้างความหมายขึ้นมา*

Barthes เรียกสิ่งนี้ว่า “naturalization of ideology” หรือ “การทำให้อุดมการณ์ดูเป็นธรรมชาติ” Barthes เสนอว่า Representation ที่เราพบในวัตถุ สื่อ หรือแม้แต่อาคาร ไม่ได้เป็นกลาง แต่คือระบบของการถ่ายทอดอุดมการณ์ที่ถูกทำให้ดูเป็นเรื่องปกติธรรมดา เช่น:

- ภาพปกนิตยสารที่มีทหารผิวดำถือธงชาติฝรั่งเศส ⟶ ไม่ใช่แค่ภาพของทหาร แต่คือ myth ที่บอกว่า “ฝรั่งเศสเป็นชาติที่มีความหลากหลายและเท่าเทียม”
- อนุสาวรีย์รูปปั้นชายขี่ม้า ⟶ ไม่ใช่แค่ศิลปะ แต่คือการแทน “วีรบุรุษ” และการยึดครองเชิงพื้นที่และความทรงจำของรัฐ

แนวทางยุคหลังโครงสร้างนิยมเปิดพื้นที่ให้ตั้งคำถามต่อ “ความคงที่ของความหมาย” (fixed meaning). Derrida (1978) เสนอแนวคิด *difference* ที่ชี้ว่าความหมายไม่เคยนิ่ง และ Foucault (1972) เปิดเผยว่า *วาทกรรม* (*discourse*) และโครงสร้างอำนาจเป็นผู้กำหนดสิ่งที่เราคิดว่าเป็น “ความจริง”. ส่วน Baudrillard (1994) ได้ชี้ให้เห็นว่ายุคภาพแทน (*representation*) ได้หลอมรวมกับของจริงจนกลายเป็น “ไฮเปอร์เรียล” (*hyperreality*) ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าภาพไม่ใช่สิ่งที่สะท้อนความจริงอีกต่อไป

ในยุคร่วมสมัย ทิศทางของสัญศาสตร์ขยายจากภาษาไปสู่ภาพ (*pictorial turn*) และพื้นที่ทางวัฒนธรรม/เมือง (*spatial turn*). นักคิดอย่าง Mitchell (1994), Silverman (1983), Bal (1997), และ Burgin (1982) ชี้ให้เห็นว่าภาพไม่ใช่แค่สื่อกลาง หากแต่เป็นกลไกที่ประกอบสร้างตัวตน ความทรงจำ และอำนาจทางวาทกรรม ภาพจึงกลายเป็น “ภาษา” *ที่มีบริบทและการต่อรองความหมายอยู่ตลอดเวลา*

การเป็นตัวแทนของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

แนวคิดเรื่อง “การเป็นตัวแทน” หรือ *representation* เป็นหนึ่งในแกนสำคัญของทฤษฎีสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาสถาปัตยกรรมไม่ใช่เพียงสิ่งปลูกสร้างทางกายภาพ หากแต่เป็นสื่อที่แสดงออกถึง *ความหมาย สถานะ อัตลักษณ์ ความทรงจำ* หรือแม้แต่ *อำนาจและอุดมการณ์ทางการเมือง* ซึ่งผ่านการถ่ายทอดผ่านรูปทรง วัสดุ องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม หรือการจัดวางในพื้นที่ทางสังคม ในทางทฤษฎี Representation คือระบบของ การสร้างความหมาย ซึ่งเป็นหัวใจของสัญญะวิทยาและวาทกรรมเชิงอำนาจ การเข้าใจสถาปัตยกรรมใน Representation จึงเปิดโอกาสให้สามารถวิเคราะห์ว่า “อาคารกำลังพูดอะไร” “แทนอะไร” และ “ใครเป็นผู้เลือกให้พูดเช่นนั้น”



รูปภาพที่ 7 ภาพ The Architect’s Dream, 1840

ที่มา: https://www.threads.com/@rolvatore/post/DDchhYBz8Wx/media

ภาพวาด *The Architect’s Dream* (1840) ของ Thomas Cole ไม่ได้เป็นเพียงการรวบรวมงานสถาปัตยกรรมจากยุคต่าง ๆ มาแสดงร่วมกันในฉากเดียวเท่านั้น แต่เป็นผลงานที่ใช้ “ภาพ” เพื่อแทนความคิด ความทรงจำ และอุดมการณ์ของอารยธรรมมนุษย์ โดยเฉพาะในแง่ของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ซึ่งไม่ได้อยู่แค่ในวัตถุ หากแต่แฝงอยู่ในการจัดวาง ความสัมพันธ์ และการเลือกสิ่งที่ควรถูกจดจำ Cole วาดภาพสถาปัตยกรรมตั้งแต่อียิปต์ กรีก โรมัน โกธิก ไปจนถึงเรอเนสซองส์ เรียงจากซ้ายไปขวาเหมือนเส้นเวลา พร้อมด้วยตัวละคร “สถาปนิก” ที่นอนพิงแปลนภาพร่างราวกับอยู่ในความฝัน ภาพนี้จึงเปรียบเสมือน ภาษาภาพของความใฝ่ฝันในอารยธรรม

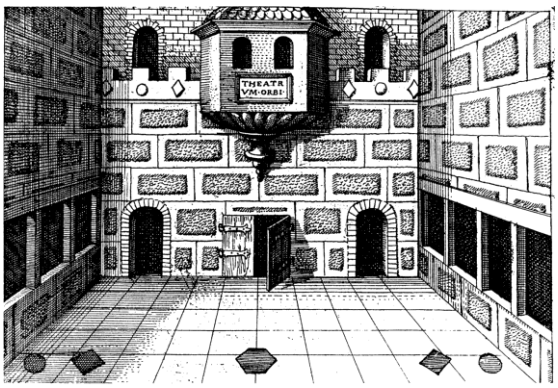
“สถาปัตยกรรมเป็นทั้งความฝันและประโยชน์ใช้สอย”
Architecture is both dream and function, Roland Barthes (Barthes, 1979)

ในทฤษฎี Representation ตามแนวทางของ Roland Barthes และ Stuart Hall ภาพนี้ไม่ได้สะท้อน “ความจริง” โดยตรง แต่เป็นการ *จัดวางและเลือกแทน* ความหมายบางอย่าง เช่น พีระมิดแทนความนิรันดร์ เสาโรมันแทนอำนาจ และโดมเรอเนสซองส์แทนปัญญา สิ่งเหล่านี้คือ “Myth” หรือ “ตำนาน” ทางวัฒนธรรมที่ทำให้เราเชื่อว่า องค์ประกอบเหล่านี้คือแก่นของอารยธรรมมนุษย์ Cole จึงไม่ได้วาดแค่อาคาร แต่กำลังสร้าง “วาทกรรมของความเป็นอนุสาวรีย์” ผ่านงานศิลปะ โดยใช้ภาพวาด ถ่ายทอดคุณค่า ความยิ่งใหญ่ และความมั่นคงของมนุษย์ตะวันตกในประวัติศาสตร์ ทั้งยังเลือก “ละเว้น” อาคารหรือวัฒนธรรมอื่นที่ไม่สอดคล้องกับอุดมคตินั้น ภาพนี้จึงเป็นแบบจำลองของ “อนุสาวรีย์แห่งจินตนาการ” ที่แสดงให้เห็นว่า สถาปัตยกรรมสามารถทำหน้าที่เป็น สัญลักษณ์ เพื่อแทนค่านิยมทางวัฒนธรรมของยุคสมัยได้อย่างลึกซึ้ง

1) ตัวแทนของความทรงจำร่วม (Representation of Collective Memory)

นักปรัชญาการเมือง Hannah Arendt อธิบายใน *The Human Condition* (1958) ว่า มนุษย์จะมีความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริงได้ก็ต่อเมื่อมี “พื้นที่สาธารณะ” สำหรับ การกระทำ (action) และ คำพูด (Speech) ซึ่งเป็นสองสิ่งที่สามารถนำไปสู่ “ภาวะนิรันดร์” (*Immortality*) ผ่านการบันทึกไว้ในความทรงจำของส่วนรวม (Collective memory)

อนุสาวรีย์ไม่ใช่เพียงโครงสร้าง หากคือ “พื้นที่” ที่เปิดให้บุคคลและสังคมสามารถแสดงออกอย่างมีความหมาย เป็นการ “ต่อต้านการลบเลือน”และทำให้การกระทำบางอย่างดำรงอยู่ในประวัติศาสตร์สาธารณะ สถาปัตยกรรมแบบอนุสาวรีย์จึงทำหน้าที่เป็นเวทีแห่งความทรงจำ ไม่ใช่แค่การเฉลิมฉลองอำนาจ แต่เป็นเครื่องมือในการ “รับรู้ซ้ำ” ว่าบางสิ่งมีความหมายพอที่จะถูกรักษาไว้ต่อสาธารณะ



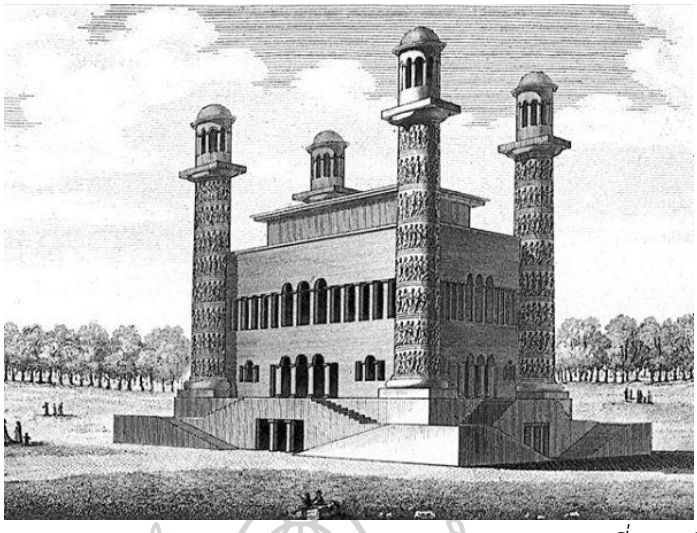
รูปภาพที่ 8 Memory Palace, 1617 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างอาคารและความทรงจำ
ที่มา: https://www.thesquaremagazine.com/mag/article/202302the-mind-palace/

จอน รัสกิน ได้อธิบาย ระดับของความทรงจำแบ่งแยกออกเป็นสามส่วน (1) ส่วนแรก คือ สิ่งที่ถูกจดจำนั้นไม่ใช่ห่วงโซ่แห่งจินตนาการที่ไม่มีที่สิ้นสุด แต่เป็นสิ่งที่แน่นอนและกำหนดได้ (2) ความทรงจำนั้นไม่ใช่ของส่วนบุคคล แต่เป็นของสังคมและส่วนรวม เช่นเดียวกับวรรณกรรมและบทกวี สถาปัตยกรรมเป็นวิธีการหนึ่งที่ประเทศชาติใช้สร้างเอกลักษณ์ของตนผ่านความทรงจำร่วมกัน และ (3) ความทรงจำ ไม่ได้เกี่ยวข้องแค่กับอดีตเท่านั้น แต่ยังเป็นภาระหน้าที่ที่ปัจจุบันมีต่ออนาคตอีกด้วย

รัสกิน เน้นย้ำว่าสถาปัตยกรรมไม่ใช่เพียงสิ่งก่อสร้างแต่เป็นเครื่องมือบันทึกความทรงจำของสังคม สถาปัตยกรรมที่แท้จริงต้องสะท้อนถึงร่องรอยของอดีตและมีความสามารถในการสร้างความผูกพันทางอารมณ์ให้กับคนรุ่นหลัง (Ruskin, 1849, pp. 37-147) ความเป็นอนุสาวรีย์จึงเป็นสัญลักษณ์ของการบันทึกอดีตผ่านวัสดุและรูปแบบที่สื่อถึงจิตวิญญาณของยุคสมัยที่สร้างมันขึ้นมา และเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความต่อเนื่องของวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น ดังนั้น การทำลายอาคารเก่าหรืออนุสาวรีย์ที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์จึงเป็นการทำลายความทรงจำร่วมกันของสังคมด้วย อนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์ จึงกลายเป็นเครื่องมือในการสร้างอัตลักษณ์ทางสังคมและชาติที่ช่วยบอกเล่าประวัติศาสตร์และเหตุการณ์ที่สำคัญ (Ruskin, 1851)

“Memory as part of the apprehension of architecture” (Forty, 2000)
ความทรงจำเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ทางสถาปัตยกรรม

การสร้างอาคารเพื่อรำลึกถึง เป็นจุดประสงค์ที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งของสถาปัตยกรรม ความคาดหวังว่าผลงานสถาปัตยกรรมสามารถยึดความทรงจำทางสังคมร่วมกันเกี่ยวกับบุคคลหรือเหตุการณ์ต่างๆ ออกไปได้ไกลเกินกว่าความทรงจำของบุคคลที่รู้จักหรือเห็นเหตุการณ์เหล่านั้นด้วยตนเองนั้น เป็นลักษณะทั่วไปของสถาปัตยกรรมมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเรามีตัวอย่างที่ยังหลงเหลืออยู่มากมายของสิ่งที่อาจเรียกว่า อนุสาวรีย์โดยเจตนา (Intentional monument)



รูปภาพที่ 9 Ledoux's Temple of Memory แสดงภาพงานออกแบบที่แสดงถึงเมืองในอุมคติ
ที่มา: https://cakeordeathsite.wordpress.com/2019/05/28/the-ideal-city-in-the-minds-eye/

คำจำกัดความและการจำแนกประเภทความจำที่หลากหลาย ในสาขานี้ ผลงานทางทฤษฎีของ มอริส ฮัลบาคส์ (Maurice Halbwachs) มีความสำคัญอย่างมาก ในช่วงทศวรรษปี 1920 เขาเป็นคนแรกที่เสนอแนวคิดเรื่อง "ความจำร่วม" ในฐานะปรากฏการณ์ทางสังคม ซึ่งนับแต่นั้นมาก็กลายเป็นรากฐานของการวิจัยเรื่องความจำร่วมสมัย ผลงานเขียนของเขาถูกค้นพบอีกครั้งเพียงประมาณห้าสิบปีหลังจากที่เขาเสียชีวิตอย่างน่าเศร้า ในปี 1945 ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาและการตีความแนวคิดของเขาเพิ่มเติม ฮัลบาคส์ ได้นำคำว่า "ความทรงจำร่วม" (Halbwachs, 1925/1992) มาใช้ในการอภิปรายทางวิชาการ ซึ่งทำให้คำนี้มีความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นกว่าที่เคยรับรู้มาก่อน

ฮัลบาคส์ เสนอว่าความทรงจำของบุคคลนั้นแทบจะไม่เคยเกิดขึ้นโดยโดดเดี่ยว แต่เป็นส่วนหนึ่งของกรอบความคิดรวมที่กว้างกว่าเสมอ ตามทฤษฎีของเขา ความทรงจำนั้นถูกหล่อหลอมโดยกลุ่มคนและมีอิทธิพลต่อความทรงจำของผู้คน ความทรงจำร่วมกันประกอบด้วยกิจกรรมที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องซึ่งเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในอดีต ดังนั้น ความทรงจำร่วม จึงสะท้อนถึงกระบวนการทางสังคมในการสร้างแบบจำลองประวัติศาสตร์เป็นรูปแบบที่สังคมและการเมืองยอมรับได้ สำหรับปัจจุบันและอนาคต ทำให้ความทรงจำร่วมเป็นปรากฏการณ์ที่สังคมกำหนด ความทรงจำร่วมจึงมักถูกหล่อหลอมและถูกจำกัดโดยชนชั้นนำที่ปกครอง หรือ "กรอบความคิดของสังคม" (Social Frameworks) เมืองและสิ่งปลูกสร้างจึงไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้างทางกายภาพ แต่เป็นแหล่งรวมความหมายที่หล่อหลอมความทรงจำของกลุ่มคน อนุสาวรีย์จึงเป็นจุดหมายปลายทางที่ทำให้ความทรงจำของสังคมที่สามารถดำรงอยู่ได้แม้กาลเวลาจะเปลี่ยนไป

.... In the city, memory begins where history ends.
.... ในเมือง ความทรงจำเริ่มต้นตรงจุดที่ประวัติศาสตร์สิ้นสุดลง (Eisenman กล่าวถึง Rossi, *The House of Memory: The Texts of Analogy*, 1982, p 11)

อาคารต่างๆ ของเมืองที่มีอยู่ทุกแห่งไม่เพียงแต่เผยให้เห็นรูปแบบของความคงอยู่เฉพาะของเมืองนั้นๆ เท่านั้น แต่ในระดับที่ลึกซึ้งกว่านั้น อาคารเหล่านี้ยังแสดงถึง "ความทรงจำร่วม" ของเมืองนั้นๆ อีกด้วย “Not only did the buildings of every existing city reveal a pattern of permanence specific to it, but at a deeper level, these characterized its “collective memory” (Rossi, 1966)

อัลโด รอซซี่ (Aldo Rossi) ขยายแนวคิดนี้ไปสู่ระดับเมือง โดยเขาเสนอว่าเมืองเป็นโครงสร้างที่สะสมและรักษาความทรงจำผ่าน องค์ประกอบของเมือง (Urban Artifact) ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เป็นองค์ประกอบทางกายภาพที่มีคุณค่าสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมหรือพื้นที่ซึ่งสร้างขึ้นร่วมกันบนอดีตที่ถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องและยังคงอยู่แม้บริบททางสังคมจะเปลี่ยนไป (Rossi, 1966, p. 60) อนุสาวรีย์ในสายตาของ รอซซี่ จึงไม่ใช่เพียงสิ่งปลูกสร้างที่เป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองหรือวัฒนธรรม แต่เป็นสิ่งที่มีบทบาทเป็นจุดหมายของความทรงจำที่ผู้คนสามารถเชื่อมโยงได้ เมืองที่มีอนุสาวรีย์สำคัญจึงเป็นเมืองที่มีชั้นเชิงของประวัติศาสตร์ซ้อนทับอยู่ และทำให้ผู้คนสามารถรับรู้ถึงมิติของอดีตผ่านสภาพแวดล้อมทางกายภาพ แนวความคิดของอัลโด รอซซี่ จึงเปิดพื้นที่ให้กับการวิจารณ์สถาปัตยกรรม แบบโมเดิร์น เขาเน้นย้ำถึงความสำคัญของการทำความเข้าใจและรักษาแก่นแท้ทางประวัติศาสตร์ของเมือง โดยโต้แย้งว่าสถาปัตยกรรมควรตอบสนองต่อบริบทเหล่านี้ มากกว่าการนำเสนอรูปแบบใหม่โดยสิ้นเชิงที่ปราศจากการอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ อัลโด รอสซี เน้นย้ำถึงความสำคัญของความทรงจำในงานสถาปัตยกรรมของเขา โดยอ้างว่ารูปแบบของเขาไม่ได้ถูกประดิษฐ์ขึ้น แต่ถูกเรียกคืนมาจากประสบการณ์ส่วนตัว เขาถือว่าความทรงจำเป็นการกลั่นกรองการสังเกต ซึ่งส่งผลให้เกิดรูปทรงในอุดมคติ

เมื่อรวมแนวคิดของทั้งสามคนเข้าด้วยกัน จะเห็นได้ว่าอนุสาวรีย์ไม่ได้เป็นเพียงสิ่งปลูกสร้างเพื่อระลึกถึงเหตุการณ์สำคัญในอดีตเท่านั้น แต่ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยกำหนดตัวตนของสังคม อนุสาวรีย์เป็นจุดรวมของความทรงจำที่มีทั้งมิติทางประวัติศาสตร์ ศิลปะ และสังคมศาสตร์ มอริส ฮัลบาคส์ แสดงให้เห็นว่าความทรงจำของกลุ่มคนถูกฝังอยู่ในพื้นที่และสิ่งปลูกสร้าง จอห์น รัสกิน เน้นย้ำถึงคุณค่าทางจิตวิญญาณของสถาปัตยกรรมในการเก็บรักษาความทรงจำ และ อัลโด รอซซี่ ขยายแนวคิดนี้ไปสู่ระดับเมือง ทำให้เราตระหนักว่าอนุสาวรีย์และสถาปัตยกรรมเป็นเครื่องมือในการสื่อสารประวัติศาสตร์และเชื่อมโยงคนรุ่นปัจจุบันเข้ากับอดีตอย่างแนบแน่น

2) Monumentality ตัวแทนของความถาวร

ความถาวรของอนุสาวรีย์ เป็นผลมาจากความสามารถในการสร้างเมือง ประวัติศาสตร์และศิลปะ และความทรงจำ “A monument’s persistence or permanence it’s a result of its capacity to constitute the city, it's history and art, it's being and memory” (Rossi, A. , 1982)

ในการสำรวจเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ สิ่งที่สำคัญคือการพิจารณาบทบาทของความหมาย ความทรงจำ ซึ่งยิ่งไปกว่าขนาดทางกายภาพและปริมาตรของวัสดุ เวลาและความเป็นนิรันดร์ (Timeless) ก็มีบทบาทสำคัญเช่นกัน (Brunke et al., 2016) ความถาวร (permanence) เป็นลักษณะสำคัญของความเป็นอนุสาวรีย์ โดยเน้นถึงลักษณะหลายมิติ ซึ่งความถาวรนี้สามารถแสดงออกได้หลายวิธี รวมถึง:

1. ความคงทนของโครงสร้างหรือความทนทานที่ตั้งใจจะให้เกิดขึ้น (Hageneuer, S., & Levenson, F., 2018)
2. ความคงทนของสถานที่หรือพื้นที่ (Lohmann, 2018)
3. ความคงทนของความทรงจำ โดยเฉพาะในแง่ของการได้รับการจดจำที่ยาวนาน

ในงานเขียนคลาสสิก *The Architecture of the City* (Rossi, 1982) Aldo Rossi ได้เสนอแนวคิดที่พลิกโฉมการมอง “สถาปัตยกรรม” และ “เมือง” จากเพียงองค์ประกอบทางกายภาพ ไปสู่การเป็น *Artifacts* หรือ *รูปทรงของความทรงจำ* ที่ดำรงอยู่ในเวลา โดยเฉพาะสิ่งที่เรียกว่า “อนุสาวรีย์” Rossi มองว่าอนุสาวรีย์ไม่ใช่แค่สิ่งปลูกสร้างที่ยิ่งใหญ่หรือสง่างามเท่านั้น หากแต่เป็นหน่วยแห่งความทรงจำทางสังคมที่ดำรงอยู่อย่างฝังแน่นในโครงสร้างของเมืองและจิตสำนึกของผู้คน

“The Need for a New Monumentality” (1943), Giedion กล่าวว่าสถาปัตยกรรมควรแสดงออกถึง “ค่านิยมที่คงอยู่” (*Enduring values*) เช่น ศรัทธา ความยุติธรรม หรือเสรีภาพ ความถาวรในมุมนี้จึงไม่ใช่แค่เรื่องของวัสดุหรือความใหญ่โต แต่คือการ "เป็นสื่อของอุดมคติ"

Henri Lefebvre ไม่ได้พูดถึง ความถาวร โดยตรง แต่ Lefebvre อธิบายว่า “พื้นที่” ไม่ใช่สิ่งคงที่หรือสำเร็จรูป หากเป็น *กระบวนการทางสังคม* ที่ถูกผลิตซ้ำและปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ พื้นที่ที่ยังคงมีบทบาทในชีวิตประจำวันจะ “คงอยู่” ได้ ก็เพราะยังคงถูกใช้งาน ถูกตีความใหม่ และมีชีวิตอยู่ในความสัมพันธ์กับผู้คนและกิจกรรมทางสังคมที่เกิดขึ้น การผลิตซ้ำจึงกลายเป็นรูปแบบหนึ่งของ “ความถาวร” ในความหมายที่หลากหลาย กล่าวคือ ความถาวรในที่นี้ ไม่ใช่การอยู่นิ่ง แต่คือ “การอยู่ต่อเนื่อง” (Lefebvre, H., 1974)

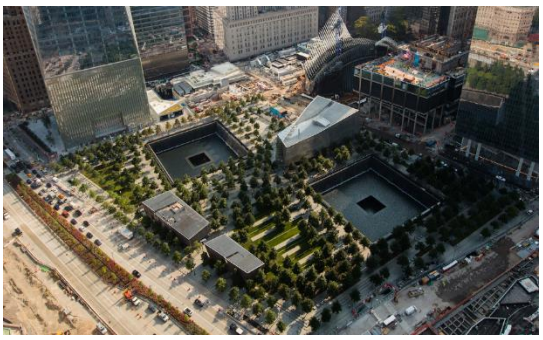
ความคงทนของสถานที่หรือความทรงจำเป็นตัวอย่างที่ดีของแนวคิดที่ว่า คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ของโครงสร้างไม่ได้ขึ้นอยู่กับเพียงแค่ความเป็นจริงทางกายภาพเท่านั้น แต่ยังสัมพันธ์กับบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมด้วย สถานที่ที่มีความทรงจำที่สำคัญจะมอบความรู้สึกของความเป็นอนุสาวรีย์ที่ยั่งยืนให้กับโครงสร้างใดๆ ที่สร้างขึ้นบนสถานที่นั้น ไม่ว่าจะมีขนาดหรือความงามทางสถาปัตยกรรมมากแค่ไหน ตัวอย่างที่เด่นชัดของเรื่องนี้คือ โบสถ์เซนต์ปีเตอร์ในกรุงโรม ความเป็นอนุสาวรีย์ของโครงสร้างนี้ไม่ได้เกิดจากขนาดเพียงเท่านั้น แต่เกิดจากการตั้งอยู่ในจุดที่เชื่อกันว่าเซนต์ปีเตอร์หนึ่งในบุคคลสำคัญในศาสนาคริสต์ได้ถูกสังหาร เมื่อสถานที่มีการเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์และศาสนาที่ลึกซึ้ง การเชื่อมโยงนี้ทำให้ความเป็นอนุสาวรีย์ของอาคารยังคงอยู่แม้จะไม่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะทางสถาปัตยกรรม



รูปภาพที่ 10 มหาวิหารเซนต์ปีเตอร์

ที่มา: https://thaifly.com/blog/st-peter-cathedral

ตัวอย่างหนึ่งคือ โบสถ์เซนต์พระศพในกรุงเยรูซาเล็ม แม้ว่าโบสถ์นี้จะไม่ได้มีขนาดใหญ่หรือหรูหราเหมือนโบสถ์เซนต์ปีเตอร์ แต่ความเป็นอนุสาวรีย์ของมันถูกผูกติดอยู่กับความสำคัญทางประวัติศาสตร์และศาสนา โดยเฉพาะในฐานะที่เป็นสถานที่ที่พระเยซูคริสต์ถูกตรึงกางเขนและฝังอยู่ แม้ว่าโครงสร้างทางกายภาพจะสูญหายไป ความทรงจำที่ยั่งยืนของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์นี้ยังคงทำให้สถานที่นี้มีความเป็นอนุสาวรีย์



รูปภาพที่ 11 อนุสรณ์สถาน 9/11

ที่มา: https://www.pwpla.com/projects/reflecting-absence-national-september-11th-memorial

อนุสรณ์สถาน 9/11 (National September 11 Memorial & Museum) ในมหานครนิวยอร์ก คือหนึ่งในตัวอย่างร่วมสมัยที่สะท้อนให้เห็นถึง “การเปลี่ยนผ่านของความหมาย” เป็นการสร้างความทรงจำใหม่ จากสถานที่ที่เคยเป็นศูนย์กลางแห่งโศกนาฏกรรมระดับโลก สู่การเป็นพื้นที่สำหรับการรำลึก การเรียนรู้ ผังของอนุสรณ์เลือกที่จะ ไม่สร้างแทนสิ่งที่หายไป แต่กลับเน้น “ความว่างเปล่า” อันสงบนิ่งของ บ่อน้ำสองหลุมขนาดใหญ่ ที่ตั้งอยู่ตรงตำแหน่งเดิมของตึกแฝด

3) Monumentality ตัวแทนวัตถุทางความเชื่อและพิธีกรรม

อนุสาวรีย์ไม่ได้ถูกเข้าใจเพียงในฐานะ “สิ่งก่อสร้างถาวร” แต่กลับถูกมองว่าเป็น “วัตถุศักดิ์สิทธิ์” ที่ผ่านกระบวนการ Symbolic transformation หรือ “การแปลงสภาพทางความหมาย” เพื่อให้ทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์รวมของความเชื่อ พิธีกรรม และอัตลักษณ์ของชุมชน (Lévi-Strauss, 1962; Turner, 1969)

นักมานุษยวิทยา Victor Turner เสนอว่า “พิธีกรรม” (ritual) ไม่ใช่เพียงการกระทำซ้ำที่สืบทอดต่อกันเท่านั้น แต่เป็นกระบวนการของการสร้าง “การเปลี่ยนผ่าน” (rites of passage) ที่ทำให้สถานะของบุคคลหรือวัตถุเปลี่ยนแปลงจากสามัญสู่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่ง อนุสาวรีย์ในพิธีกรรมดั้งเดิม เช่น เสาหิน (totem), หลุมฝังศพ, หรือโค้งหิน (*dolmen*) จึงไม่ใช่เพียง “โครงสร้าง” หากแต่เป็น “ช่วงเวลา” ที่กลุ่มคนได้รับการแปรสภาพร่วมกันผ่าน “ประสบการณ์ทางพิธีกรรม” (Turner, 1969)

Claude Lévi-Strauss ได้เสนอใน *The Savage Mind* ว่าสัญลักษณ์ทางพิธีกรรมมีหน้าที่ในการจัดระเบียบความคิดและความเชื่อของกลุ่มมนุษย์ “การจัดวางวัตถุในพิธีกรรม” เช่น หิน ศาล หรือโครงสร้างไม้ชั่วคราว เป็นการสื่อสารตรรกะที่สะท้อนโครงสร้างของสังคมหนึ่ง ๆ ในมิตินี้ การสร้าง “โครงสร้างของความเป็นกลุ่ม” เช่น เดียวกับ "เสาหลักหมู่บ้าน" ที่ไม่ได้มีความสำคัญเพราะวัสดุ แต่เพราะเป็นจุดรวมของความเชื่อร่วม พิธีกรรมซ้ำทางศาสนา และ พื้นที่ประกอบกิจกรรมชุมชนแต่เกิดจาก การให้ความหมายร่วมกันซ้ำๆ หรือสภาวะของการระลึกถึง (Lévi-Strauss, 1962)

4) Monumentality ตัวแทนเครื่องมือแห่งอำนาจและการเลือกจดจำ

นักประวัติศาสตร์อย่าง Pierre Nora เสนอแนวคิด *Lieux de Mémoire* (สถานที่แห่งความทรงจำ) ว่าอนุสาวรีย์เป็น "พื้นที่ทางกายภาพ" ที่ถูกเลือกให้เป็นตัวแทนของความทรงจำ ซึ่งแตกต่างจาก "ความทรงจำที่มีชีวิต" (*Milieux de Mémoire*) ที่ฝังอยู่ในวัฒนธรรมและพฤติกรรมประจำวัน (Nora, 1989) หนึ่งในมิติสำคัญของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ที่ปรากฏเด่นชัดในศาสตร์ประวัติศาสตร์ คือการที่อนุสาวรีย์ทำหน้าที่เป็น เครื่องมือแห่งการเลือกจดจำ (selective remembrance) มากกว่าการเป็นวัตถุเพียงเพื่อระลึกถึงอดีตอย่างบริสุทธิ์

Pierre Nora เสนอแนวคิดสำคัญในบทความชุด *Les Lieux de Mémoire* ในปี ค.ศ. 1984–1992 ซึ่งแปลได้ว่า “สถานที่แห่งความทรงจำ” (*Sites of Memory*) โดยระบุว่า อนุสาวรีย์คือ พื้นที่ทางกายภาพที่ถูกกำหนดขึ้นเพื่อทดแทนความทรงจำที่มีชีวิต ซึ่งกำลังเสื่อมสลายลงจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่

Nora แบ่งความทรงจำออกเป็นสองประเภท:

Milieux de Mémoire หรือ “สภาพแวดล้อมของความทรงจำ” หมายถึงความทรงจำที่ฝังอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น ภาษา พิธีกรรม หรือธรรมเนียมที่ยังคงมีการปฏิบัติซ้ำ

Lieux de Mémoire หรือ “สถานที่แห่งความทรงจำ” คือสิ่งที่ถูก “กำหนดขึ้น” (Constructed) เพื่อรักษาความทรงจำเมื่อความทรงจำนั้นเริ่มหลุดจากชีวิตจริง เช่น อนุสาวรีย์ พิพิธภัณฑ์ หรือจัตุรัสที่ตั้งชื่อเฉพาะ

ในบริบทนี้ ความเป็นอนุสาวรีย์จึงไม่ใช่เพียงวัตถุที่ตั้งอยู่ในเมือง แต่เป็น พื้นที่ทางการเมือง ที่กำหนดว่า *ใครควรถูกจดจำ อะไรควรเป็นเรื่องเล่า และใครมีสิทธิ์ในการเล่าเรื่องเหล่านั้น*

5) Monumentality ตัวแทนของภาพจำ

ในหนังสือ *The Image of the City* (1960) Kevin Lynch เสนอว่าหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่สุดของ “ภาพจำของเมือง” คือ จุดสังเกต (Landmark) สิ่งปลูกสร้างหรือรูปทรงใด ๆ ที่มีความเด่นชัดเป็นพิเศษทางสายตา และสามารถ “จดจำ” ได้ง่าย เช่น หอไอเฟล มัสยิดโดมทอง ประตูเมือง หอระฆัง ฯลฯ (Lynch, 1960, pp. 2–3)

Kevin Lynch นักวางผังชาวอเมริกัน ผู้ซึ่งใกล้เคียงกับแนวคิดด้าน *urban semantics* มากที่สุด เพราะเขามีความพยายามในการ *มองเมืองผ่านการรับรู้ของผู้คน* กล่าวคือ “ภาพจำของเมือง (Image of the city) ผ่านสายตาของผู้ที่ ‘อ่าน’ เมืองนั้น”อย่างไรก็ตาม ผลงานของ Lynch แม้จะใช้ศัพท์ทางสัญญะวิทยาอย่างชัดเจน (เช่น ความ “อ่านออก” ได้ของเมือง *legibility*) และเข้าใจในหลักของ “หน่วยย่อยที่มีความหมาย” (Semantic units) แต่โดยภาพรวม *แนวคิดของเขายังโน้มเอียงไปทาง Gestalt* มากกว่าที่จะเป็นโครงสร้างนิยม (Structuralism) (Barthes, 1972)

ลินช์ เสนอว่าหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่สุดของ “ภาพจำของเมือง” (*urban legibility*) คือ Landmark สิ่งปลูกสร้างหรือรูปทรงใด ๆ ที่มีความเด่นชัดเป็นพิเศษทางสายตา และสามารถ “จดจำ”หรือ “สังเกต” ได้ง่าย เช่น หอไอเฟล มัสยิดโดมทอง ประตูเมือง หอระฆัง ฯลฯ

Landmark ทำหน้าที่เป็น จุดยึดของเมือง จุดสังเกตของสถาปัตยกรรม ทำให้ผู้คนสามารถหาทิศทาง จดจำสถานที่ และเชื่อมโยงประสบการณ์กับพื้นที่ได้อย่างมีความหมาย



รูปภาพที่ 12 แสดงรูปแบบของ Image of the City

ที่มา:https://images.adsttc.com/media/images/6294/84d8/3e4b/31a6/7a00/0003/slideshow/13.jpg?1653900500

สถาปนิก Aldo Rossi ได้เสนอแนวคิดที่พลิกโฉมการมอง “สถาปัตยกรรม” และ “เมือง” จากเพียงองค์ประกอบทางกายภาพ ไปสู่การเป็น *Artifacts* หรือ *รูปทรงของความทรงจำ* โดยเฉพาะสิ่งที่เรียกว่า “อนุสาวรีย์” Rossi มองว่าอนุสาวรีย์ไม่ใช่แค่สิ่งปลูกสร้างที่ยิ่งใหญ่หรือสง่างามเท่านั้น หากแต่เป็น หน่วยแห่งความทรงจำทางสังคม ที่ดำรงอยู่อย่างฝังแน่นในโครงสร้างของเมืองและจิตสำนึกของผู้คน

2.4 คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Characteristic of Monumentality in Architecture)

การศึกษาความหมายและพลวัตของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในสถาปัตยกรรม ผ่านการวิเคราะห์ *ลักษณะเฉพาะ* (characteristics) ซึ่งหมายถึงองค์ประกอบที่สามารถสังเกต วิเคราะห์ หรือจำแนกได้ในเชิงกายภาพหรือความหมาย โดยมุ่งทำความเข้าใจว่าคุณลักษณะเหล่านี้มีบทบาทอย่างไรในการส่งเสริมหรือสื่อสารอัตลักษณ์ (Identity) ทางวัฒนธรรมของสถาปัตยกรรม

ความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นด้วยเพียงวัสดุ รูปทรง หรือขนาด หากแต่เกิดจากความ “ผูกพัน” ทางอารมณ์และวัฒนธรรม ที่ตัวสถาปัตยกรรมสามารถสร้างหรือกระตุ้นในระดับปัจเจกและส่วนรวม ไม่ว่าจะเป็นในเชิงการรับรู้ (perceive) หรือความรู้สึกต่อพื้นที่หรือวัตถุ กล่าวอีกนัยหนึ่งความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ได้อยู่ที่สิ่งก่อสร้างเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งก่อสร้างกับผู้คน ผ่านการมีส่วนร่วมเชิงสังคม มากกว่าการเน้นมิติทางกายภาพเพียงอย่างเดียว

2.4.1 ความวิจิตรพิศวง (Sublime)



รูปภาพที่ 13 แสดงความรู้สึกของ sublime

ที่มา: https://opinion-images.wsj.net/im-50386295?width=1280&size=0.792

Caspar David Friedrich เป็นศิลปินแนวโรแมนติก (Romanticism) ชาวเยอรมัน ซึ่งให้ความสำคัญกับ ธรรมชาติ ความโดดเดี่ยว และ จิตวิญญาณ โดยเฉพาะในบริบทของ ธรรมชาติในฐานะสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมนุษย์ไม่อาจควบคุม ในยุคนั้นโรแมนติกเป็นกระแสที่ต่อต้านวิทยาศาสตร์ โดยเน้นอารมณ์ ความรู้สึกภายใน และประสบการณ์ส่วนบุคคลที่ไม่อาจถ่ายทอดได้ทั้งหมด

ภาพ *Wanderer Above the Sea of Fog* (ภาพที่ 13) คืองานศิลปะสำคัญของยุคโรแมนติก แสดงชายหนุ่มยืนเดี่ยวเผชิญหน้าธรรมชาติอันยิ่งใหญ่และไร้ขอบเขต ปลุกเร้าความรู้สึกยำเกรง หรือ Sublime ตามแนวคิดในปรัชญาตะวันตก ภาพนี้สะท้อนการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะศาสนาไปสู่การสรรเสริญธรรมชาติที่สัมผัสได้ Friedrich เลือกถ่ายทอดบรรยากาศอันเย็นเยียบและเงียบงันจากความทรงจำส่วนตัว เป็นเสมือนบทไว้อาลัยแก่น้องชาย

แนวคิดเรื่อง Sublime หรือ "ความวิจิตรพิศวง" ในเชิงสุนทรียศาสตร์ เป็นการอธิบายประสบการณ์ทางอารมณ์ของมนุษย์ที่เผชิญหน้ากับสิ่งที่ยิ่งใหญ่ เกินกว่าจะเข้าใจหรืออธิบายได้ด้วยตรรกะทั่วไป โดยเฉพาะในบริบทของธรรมชาติ สถาปัตยกรรม หรือความคิดนามธรรม คำว่า "Sublime" ได้รับการนิยามอย่างมีอิทธิพลโดยนักปรัชญายุคศตวรรษที่ 18 อย่าง Edmund Burke และ Immanuel Kant โดย Burke (1757/2008) มองว่า Sublime เกิดจากสิ่งเร้าที่กระตุ้นความหวาดกลัว ความมืด ความเงียบ ความว่างเปล่า หรือขนาดที่ใหญ่เกินธรรมดา ซึ่งปลุกเร้าการตอบสนองทางประสาทสัมผัสและจิตใจในระดับที่รุนแรงแต่ยำเกรง ขณะที่ Kant (1790/2000) เสนอว่าสภาวะ Sublime เป็นปรากฏการณ์ที่เหตุผลของมนุษย์สามารถ "จินตนาการ" ถึงสิ่งที่เกิน

ความสามารถของประสาทสัมผัส เช่น พลังอันไร้ขอบเขตของธรรมชาติ โดยแบ่งเป็นสองประเภท คือ ความใหญ่โตที่เกินวัดได้ (mathematical sublime) และ พลังที่เกินต้านทาน (dynamical sublime) Sublime จึงไม่ได้เป็นเพียงความงาม แต่เป็นประสบการณ์ที่ล้ำลึกซึ่งปลุกความสั่นสะเทือนทางจิตใจ และกระตุ้นให้มนุษย์ตระหนักถึงขอบเขตของตนเองเมื่อเผชิญหน้ากับความจริงที่เกินกว่าความเข้าใจ ในสถาปัตยกรรม Sublime มักถูกใช้เพื่อสร้างประสบการณ์ที่ตราตรึง เช่น การใช้มวลขนาดใหญ่ ความมืด ความเงียบ หรือความว่างเปล่า เพื่อสื่อสารกับผู้ใช้งานในระดับที่ไม่ผ่านภาษา หากแต่ผ่านความรู้สึก อันเป็นกลไกสำคัญในการสร้าง “ความเป็นอนุสาวรีย์” ที่ไม่จำกัดอยู่เพียงตัววัตถุ แต่ฝังลึกอยู่ในจิตสำนึกของผู้ประสบพบ (Burke, 2008; Kant, 2000)



รูปภาพที่ 14 ประกาคาร (Light House) บนก้อนหินกลางทะเล

ที่มา: https://www.italia.it/en/sicily/strombolicchio

Strombolicchio ไม่ได้เป็นเพียงก้อนหินกลางทะเล แต่เป็น “เศษเสี้ยวของอดีต” ที่หลงเหลือจากปากปล่องภูเขาไฟ Stromboli เมื่อราวสองแสนปีก่อน หินภูเขาไฟนี้ยืนตระหง่านขึ้นจากผืนน้ำของทะเล Tyrrhenian ราวกับอนุสาวรีย์ที่ธรรมชาติได้ประกอบสร้างขึ้นก่อนมนุษย์จะรู้จักคำว่า “Monumentality” เสียอีก บนยอดของก้อนหินนั้น ประภาคารสีขาวขนาดเล็กถูกสร้างขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ไม่ได้เพื่อโอ่อ่าอวดอ้าง แต่เพื่อชี้นำเส้นทางสู่เกาะ Stromboli ในยามค่ำคืน ความตัดกันระหว่างขนาดของตัวประภาคารกับ ขนาดเกาะหรือก้อนหินขนาดใหญ่ที่รองรับมันท่ามกลางมหาสมุทร ได้ส่งผลให้ Strombolicchio Lighthouse กลายเป็นสถาปัตยกรรมที่ทรงพลังทางความหมาย ซึ่งเข้าข่ายของสิ่งที่เรียกว่า “Sublime Architecture” ความรู้สึกยิ่งใหญ่ที่เกิดขึ้นจากความไม่สามารถเข้าใจทั้งหมดได้ในทันที ความรู้สึกเล็กกระจ้อยของมนุษย์เมื่อยืนอยู่ตรงข้ามสิ่งที่ยืนยงเกินกว่าชีวิตหนึ่งๆ จะสัมผัสได้หมด ความสูงชันของหิน ความเปล่าเปลี่ยวของพื้นที่ ความเสี่ยงและการเข้าถึงที่ยากลำบาก ล้วนก่อให้เกิดอารมณ์ความกลัวและความอัศจรรย์ ตามความหมายดั้งเดิมของคำว่า *Sublime* ตามแนวคิดของ Edmund Burke หรือ Immanuel Kant



รูปภาพที่ 15 กำแพงเมืองจีน

ที่มา: https://image.made-in-china.com/251f0j00zYfRbaTteQhu/made-in-china.jpg

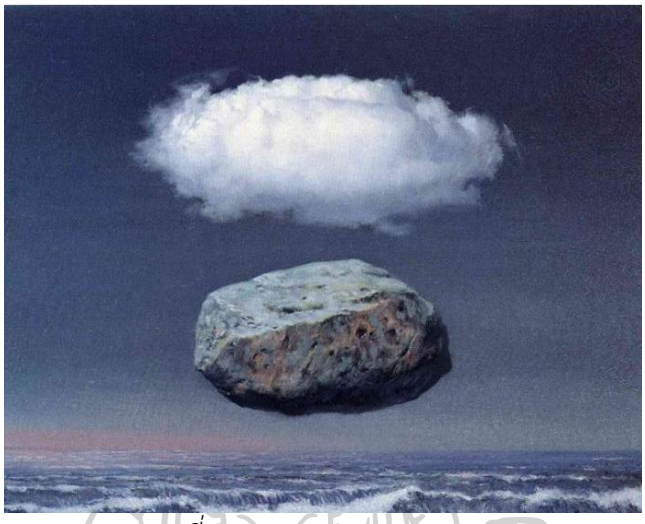
กำแพงเมืองจีน คือหนึ่งในตัวอย่างที่ชัดเจนของอนุสาวรีย์ประเภทนี้ ซึ่ง *ใหญ่เกินกว่าการรับรู้ของมนุษย์จะเข้าใจได้ในคราวเดียว* ความยิ่งใหญ่ทางกายภาพของมันสร้าง ความตื่นตะลึง และทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเหนือคำบรรยาย (*Sublime*) ต่ออำนาจที่โครงสร้างนั้นเป็นตัวแทน อนุสาวรีย์ประเภทนี้ไม่เพียงแต่ “แสดงอำนาจ” หากยัง “เรียกร้องการสยบยอม” จากผู้ที่อยู่ในบริเวณนั้นแต่อย่างไรก็ตาม การอยู่ต่อหน้าสิ่งก่อสร้างที่น่าเกรงขามเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอจะครอบงำผู้ชมได้ เพราะผู้ชมยังคงมีอิสระในการยืนมอง *จากภายนอก* แต่เมื่อผู้ชม “เข้าไปภายใน” โครงสร้าง และเข้าสู่พื้นที่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เปรียบได้กับ เขาวงกต (Labyrinth) ที่เราไม่สามารถอ่านรูปลักษณ์ภายนอกให้เข้าใจได้อย่างถ่องแท้ หากแต่กการรับรู้พื้นที่ผ่านการเคลื่อนไหว กล่าวคือ เราจะเห็นโครงสร้างเหล่านี้ได้ครบถ้วนเฉพาะเมื่อมองจากมุมมองทางอากาศเท่านั้น (*Bird’s eye view*) จึงจะสามารถสร้างความเข้าใจต่อระบบพื้นที่ภายในได้



รูปภาพที่ 16 The Glass Labyrinth, The Nelson-Atkins Museum

ที่มา: https://www.pexels.com/photo/the-glass-labyrinth-at-the-nelson-atkins-museum-of-art-in-kansas-city-missouri-united-states-9599910/

2.4.2 ความเป็นหนึ่งเดียว หรือเอกภาพ (Singularity)



รูปภาพที่ 17 ภาพวาด The Clear Idea

ที่มา: http://thehistoryofart.org/rene-magritte/clear-ideas/

ภาพ Clear Ideas ของศิลปินแนวเซอร์เรียลลิสม์ René Magritte เป็นชื่อภาพวาดที่ตั้งคำถามอย่างย้อนแย้งกับตัวมันเอง แทนที่จะมอบ “ความคิดที่ชัดเจน” อย่างที่ชื่อเสนอ ภาพกลับเต็มไปด้วยความกำกวม สัญลักษณ์ และอารมณ์ที่ตีความได้หลากหลาย

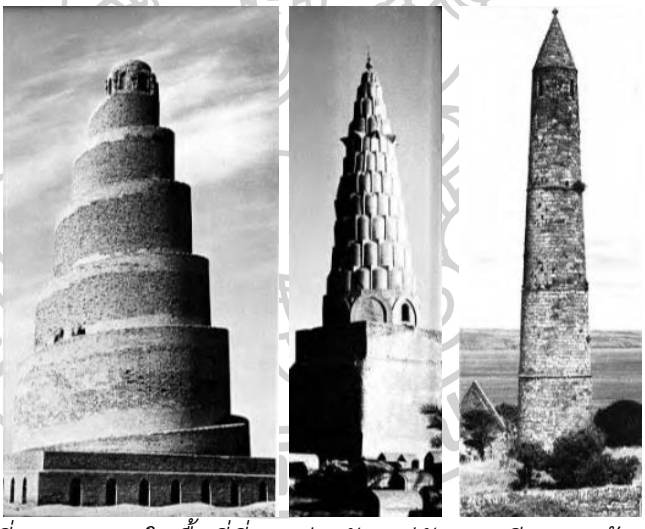
ความเป็นอนุสาวรีย์ ไม่ใช่เพียงการสร้างวัตถุขนาดใหญ่เพื่อแสดงออกถึงอำนาจ หากแต่คือการกำหนด รูปทรงที่ยืนหยัด ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของโลก เพื่อเป็นตัวแทนของค่านิยมที่สังคมต้องการจดจำและคงไว้เหนือกาลเวลา ไม่ว่าจะเป็นความกล้าหาญของวีรบุรุษ ความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนา หรือความมั่นคงของรัฐชาติ ความเป็นอนุสาวรีย์จึงมีลักษณะสำคัญคือ ความมั่นคง ความชัดเจน และความเป็นเอกภาพ (Singularity)

ภาพวาด *The Clear Idea* (1958) ของ René Magritte จากการวิเคราะห์ผ่านกรอบแนวคิดความเป็นอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิมนี้ ภาพนี้มีลักษณะที่แปลกตา ในภาพจะเห็นว่าเปลวเทียนที่ลุกไหม้อยู่ภายในก้อนหิน วัตถุทั้งสองนี้ดูเหมือนขัดแย้งกันโดยธรรมชาติ ไฟเป็นสัญลักษณ์ของความเคลื่อนไหว ชั่วคราว และไม่แน่นอน ในขณะที่หินสื่อถึงความหนักแน่น ถาวร และไม่เปลี่ยนแปลง เปลวไฟในแท่งหินนั้นทำหน้าที่เป็น ภาพแทนของ “สิ่งไม่ถาวร” ที่ถูกบรรจุไว้ภายใน “สิ่งถาวร” ซึ่งก็คือหน้าที่หลักของอนุสาวรีย์ในประวัติศาสตร์ การทำให้ความทรงจำที่ตามธรรมชาติมีแนวโน้มจะเสื่อมสลายกลายเป็นสิ่งที่มั่นคงและตั้งอยู่ในพื้นที่จริง สิ่งที่น่าสนใจคือ Magritte ได้นำเสนอเปลวไฟไม่ใช่ในฐานะองค์ประกอบเสริมของหิน แต่เป็นส่วนที่กลายเป็น “หัวใจของวัตถุ” นั้นโดยตรง เช่นเดียวกับอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิมที่ไม่ได้มีเพียงรูปลักษณ์ภายนอกอันสง่างาม หากแต่ภายในยังแฝง “คุณค่า” ที่

ผู้คนร่วมยอมรับ ตรงนี้เองที่แนวคิดของ ความเป็นหนึ่งเดียวหรือเอกภาพ ปรากฏอย่างเด่นชัด หากย้อนกลับไปที่ความหมายต้นทาง ในภาพ เราเห็นท้องฟ้าโปร่ง เมฆก้อนใหญ่ ลอยเหนือทะเลที่สงบ แต่สิ่งที่โดดเด่นคือก้อนหินมหึมาที่ลอยอยู่ระหว่างฟ้าและน้ำ ทั้งที่ท้องฟ้ามักสื่อถึงความโล่ง ความคิดที่ปลอดโปร่ง แต่กลับมี “หิน” ขวางอยู่ ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึงอุปสรรค Magritte จึงใช้สัญลักษณ์นี้สร้างความย้อนแย้ง (Irony) ที่ทรงพลัง

2.4.3 แบบจำลองทางสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์ (Archetype)

นักจิตวิทยาอย่าง Carl Gustav Jung เสนอแนวคิด *Archetype* ว่ามี “ต้นแบบของสัญลักษณ์” ที่ฝังอยู่ในจิตใต้สำนึกร่วมของมนุษย์ เช่น สัญลักษณ์ของ บ้าน หอคอย สุสาน ประตู หน้าต่าง เป็นโครงสร้างที่ถูกเรียกใช้อย่างซ้ำๆในศิลปะและสถาปัตยกรรม เพื่อกระตุ้นการรับรู้ทางอารมณ์ ความเป็นอนุสาวรีย์ในบริบทนี้จึงไม่ใช่เพียงโครงสร้างที่ถูกสร้าง “เพื่อจดจำ” แต่เป็น *สิ่งที่ปลุกความทรงจำขึ้นมาโดยไม่ต้องสื่อสาร (Jung, C. G., 1959)*



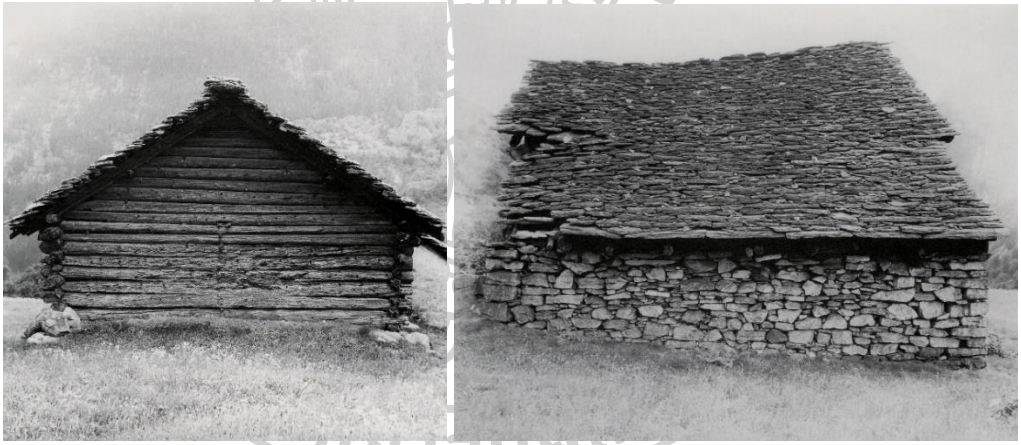
รูปภาพที่ 18 หอคอยในพื้นที่ที่แตกต่างกัน แต่ลักษณะมีความคล้ายคลึงกัน

ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดเรื่อง *Archetypes* ในสถาปัตยกรรม ซึ่งมักหมายถึงรูปแบบต้นแบบที่ฝังรากอยู่ในจิตสำนึกร่วมของมนุษย์หรือวัฒนธรรมเป็นประเด็นสำคัญที่สามารถอธิบายความยืนยงขององค์ประกอบพื้นฐานทางสถาปัตยกรรมได้ในหลายยุคสมัย Bernard Rudofsky ให้คุณค่าอย่างสูงต่อสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นว่าเป็นสิ่งที่ “เปลี่ยนแปลงไม่ได้ และไม่จำเป็นต้องปรับปรุง” เนื่องจากมันตอบสนองชีวิตได้อย่างสมบูรณ์แบบ และสืบทอดจากภูมิปัญญาท้องถิ่นอันยาวนาน สิ่งนี้เชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่อง Archetype ในฐานะ “รูปแบบต้นแบบ” ที่มนุษย์ทั่วโลกตอบสนองต่อมันร่วมกันโดยไม่จำเป็นต้องมีการออกแบบอย่างมีเจตนา เช่น ถ้ำ เสาไม้ เสารูปมนุษย์ (*Anthropomorphic Pillars*)

Rudofsky ยังเปรียบเทียบกลุ่มผู้สร้างสถาปัตยกรรมเหล่านี้ว่าเป็น “ผู้สร้างที่ไม่ผ่านการฝึกฝน” (*untutored builders*) ซึ่งสร้างงานอย่างกลมกลืนกับธรรมชาติและความต้องการของชุมชน ตรงข้ามกับสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ (Rudofsky, 1964)

แนวคิด “Symbolic Vernacular” ที่ Rudofsky กล่าวถึง เป็นการชี้ว่าอาคารพื้นถิ่นหลายแห่ง เช่น หอคอยทางศาสนา เจดีย์ หรือสุสานโบราณ ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อผลกำไร แต่เพื่อเป็น “สัญลักษณ์” แห่งศรัทธา ความหวัง ความเศร้า หรือความทรงจำร่วมของสังคม ตัวอย่าง เช่น หอคอยแห่งซามาร์รา (Samarra Tower) ในอิรัก อายุกว่า 1,100 ปี (ภาพที่18, ซ้าย) สุสานของ Shakh Shibab al Din ‘Umar al-Suhawardi ในแบกแดด (ภาพที่18, กลาง) ที่ถูกออกแบบให้มีลักษณะสูงเด่นเพื่อสื่อถึงความเคารพและการจดจำ หอคอย Ardmore ในไอร์แลนด์ ซึ่งสะท้อนทั้งหน้าที่เชิงป้องกันและความเป็นศูนย์กลางชุมชน (ภาพที่18, ขวา) ซึ่ง สามารถถือเป็น “รูปแบบอาร์คีไทป์” ได้ ทั้งหมดนี้ไม่ได้เกิดจากสไตล์ หากแต่เป็นผลของความต้องการพื้นฐานของมนุษย์และความสัมพันธ์กับธรรมชาติ

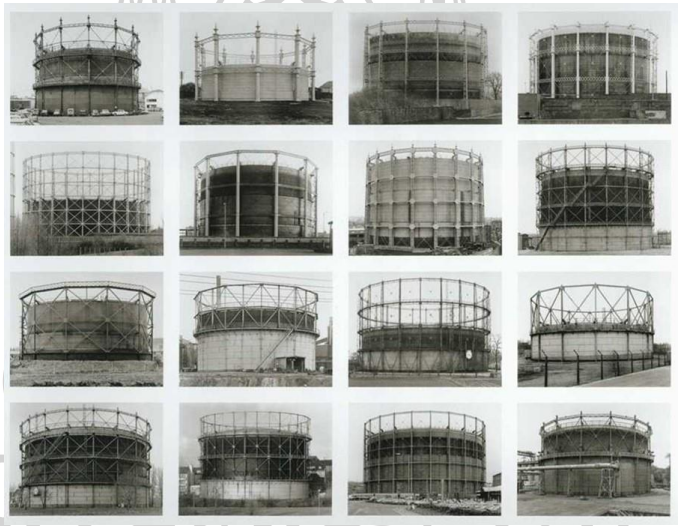


รูปภาพที่ 19 โรงนา ถ่ายโดย Josef Dapra, 1963

ที่มา: https://orthoslogos.fr/photographie/ne-pouvait-etre-autrement/

Raimund Abraham ได้นำเสนอ “อาคารหน้าจั่ว” ไม่ใช่เพียงในฐานะรูปร่างอาคารชนบทธรรมดา หากแต่เป็นการรื้อฟื้น Archetype ดั้งเดิมที่สะท้อนรากฐานของ “บ้าน” ในความทรงจำร่วม แต่ยังเป็น“รูปทรงพื้นฐาน” (Elementary forms) ที่สะท้อนความสัมพันธ์ที่สะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาล ดิน ฟ้า น้ำ และความตาย อาคารหน้าจั่วจึงไม่ได้เป็นเพียงสัญลักษณ์ของที่พักอาศัย แต่กลายเป็นสถาปัตยกรรมเชิงสัญญะที่มีพลังของความเป็นอนุสาวรีย์ ไม่ใช่ในความหมายของอำนาจหรือความยิ่งใหญ่ หากแต่เป็นความทรงจำร่วมที่ยึดโยงกับต้นแบบของความเป็นมนุษย์

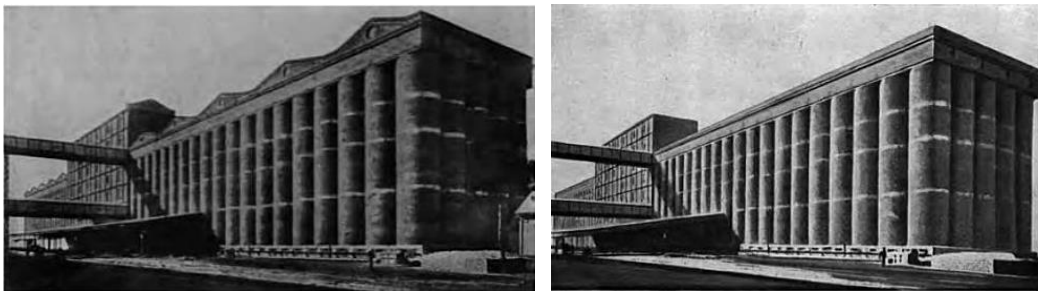
การที่ Abraham และ Rudofsky หันไปหาสิ่งปลูกสร้างพื้นถิ่นหรือไร้นาม (anonymous architecture) ไม่ได้เป็นเพียงท่าทีต่อต้านความซับซ้อนของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ แต่ยังเป็นการเรียกร้องให้กลับไปสู่ *archetypal forms* ที่แฝงพลังของความหมาย การจำลองซ้ำ (repetition) ที่สะสมเป็นเนื้อของความทรงจำทางวัฒนธรรม ในขณะที่ Aldo Rossi กล่าวถึงใน *A scientific autobiography* (1981) เสนอภาพของยุ้งฉางไม่เพียงในฐานะสิ่งปลูกสร้าง หากในฐานะ “อนุสรณ์เชิงอัตวิสัย” (Subjective monument) ซึ่งชี้ให้เห็นว่า Archetype สามารถมีสถานะของอนุสาวรีย์ได้ ดังนั้น อาคารที่เรียบง่ายและซ้ำซากในสายตาของคนทั่วไป อาจเป็น “อนุสาวรีย์ของความทรงจำ” ในมิติทางวัฒนธรรมที่ลึกซึ้ง (Kuehn, 2024)



รูปภาพที่ 20 Gas Tank typologies ถ่ายโดย Hilla และ Bernd Becher

ที่มา: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-gas-tanks-p81237

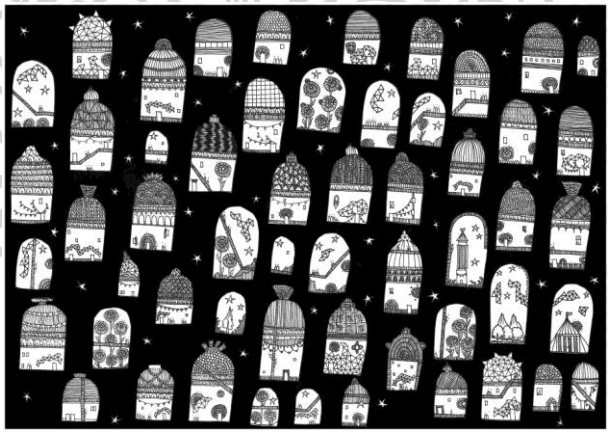
ฮิลลาและเบิร์นด์ เบเชอร์ (Hilla and Bernd Becher) รวบรวมอาคารประเภทต่างๆ ที่ใช้ประโยชน์ได้จริง พวกเขาจัดหมวดหมู่ จัดแสดง และถ่ายรูปอาคารเหล่านี้ไว้มากมาย แม้ว่าจะไม่ใช่อนุสาวรีย์ หรือความเป็นอนุสาวรีย์ ตามความหมายดั้งเดิม แต่อาคารที่ถ่ายภาพและรวมอยู่ในชุดภาพขาวดำหลายชุดก็แสดงให้เห็นถึงคุณภาพของความเป็นอนุสาวรีย์ แม้ว่าอาคารเหล่านี้จะไม่ใช่อนุสาวรีย์เลยก็ตาม



รูปภาพที่ 21 โรงเก็บเมล็ดพันธุ์พืชที่ถูกปรับแต่งภาพ (ขวา)

ที่มา: https://food-forms.com/20-STORIES/x1_stories/S21_storing.html

วัลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) และ เลอ คอร์บูซิเอร์ (Le Corbusier) ได้เผยแพร่ภาพของโรงเก็บเมล็ดพันธุ์พืชแห่งเดียวกัน: เลอ คอร์บูซิเอร์ได้ปรับแต่งภาพถ่ายโดยการลบหลังคาทรงจั่วออก (ภาพขวา) ขณะที่โกรเปียสแสดงภาพเดียวกันในหลายปีที่แล้ว ซึ่งรวมถึงหลังคาด้วย โดยไม่คำนึงถึงความถูกต้องทางประวัติศาสตร์ที่จำกัดของภาพเหล่านี้ ทำให้อาคารแห่งนี้มีความเป็นอนุสาวรีย์ ไม่ใช่เพราะขนาดหรือความเฉพาะเจาะจงทางสถาปัตยกรรม แต่เพราะมันถูกมองว่าเป็นอาร์เคทัยป์ (Archetypes) หรือแบบจำลองทางสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์แบบ ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะที่สามารถเข้าใจได้ง่ายและสามารถเป็นตัวแทนของลักษณะทางกายภาพหรือค่านิยมและแนวคิดของสถาปัตยกรรมแต่ละประเภท (Kuehn, 2024)



รูปภาพที่ 22 ภาพวาด Invisible Cities

ที่มา: https://www.re-thinkingthefuture.com/rtf-fresh-perspectives/a1804-5-things-architects-can-learn-from-reading/

ในงาน *Invisible Cities* ของ Italo Calvino ปี ค.ศ. 1972 เมืองไม่ได้ถูกเสนอในฐานะสถานที่ทางกายภาพ หากแต่เป็นภาพจำในใจของผู้คน เมืองในเรื่องจึงปรากฏผ่านการตีความ ความปรารถนา ความกลัว และความเสียดายของมนุษย์แต่ละคน เมืองเหล่านี้ดำรงอยู่ในฐานะ “อนุสาวรีย์เชิงความรู้สึก” ที่หล่อหลอมขึ้นจากประสบการณ์เฉพาะตัว แต่ฝังอยู่ในจิตสำนึกร่วมของมนุษย์

ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด Archetype ในเชิงจิตวิทยาและวัฒนธรรมที่ Carl Jung เคยเสนอไว้ Archetype ในที่นี้จึงทำหน้าที่เป็นโครงสร้างของความทรงจำร่วมที่ให้รูปทรงทางอารมณ์แก่เมืองมากกว่าการกำหนดขอบเขตเชิงภูมิศาสตร์เพียงอย่างเดียว (Calvino, 1972) แต่รวมถึงความปรารถนา ความกลัว ความเสียดาย และการตีความซ้ำของมนุษย์แต่ละคน เมืองจึงกลายเป็น “อนุสาวรีย์ทางความรู้สึก” ที่แต่ละคนมีภาพในอุดมคติของตนเอง

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับงานของ Raimund Abraham เป็นการรื้อฟื้น Archetype ดั้งเดิมที่ฝังแน่นอยู่ในจิตสำนึกร่วมของมนุษยชาติ การนำเสนอเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความเป็นอนุสาวรีย์อาจเกิดขึ้นจากพลังของความหมายและการจดจำ มากกว่าจากขนาดหรือความยิ่งใหญ่ทางกายภาพ (Abraham, 1960) การอ้างอิงแนวคิดของ George Kubler ช่วยขยายกรอบความคิดนี้ โดยเสนอว่าสถาปัตยกรรมคือภาษาสากลที่วิวัฒน์ผ่านเวลา รูปทรงสถาปัตยกรรมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยว แต่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทางวัฒนธรรมที่มีการสืบทอด เปลี่ยนแปลง และแปรความหมาย Kubler มองว่า “รูปทรง” (Form) มีความสามารถในการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมและยุคสมัย ความเป็นอนุสาวรีย์ในความหมายนี้จึงไม่ได้ผูกติดอยู่กับความเป็นทางการหรือรัฐชาติ แต่กับพลังของการผลิตซ้ำในวัฒนธรรมที่สามารถเข้าถึงได้แม้จะอยู่ต่างวัฒนธรรมหรือยุคสมัย (Kubler, 1962)

เมื่อพิจารณาร่วมกัน ทั้งเมืองของ Calvino อาคารของ Abraham และกรอบความคิดของ Kubler ต่างสะท้อนให้เห็นถึงพลังของ Archetypes ที่ทำงานในระดับของความรู้สึก ความทรงจำ และวัฒนธรรม ความเป็นอนุสาวรีย์ อาจซ่อนตัวอยู่ในสิ่งที่ธรรมดา ซ้ำซาก หรือแม้แต่ไร้ชื่อ (Anonymous) ตราบใดที่มันยังคงสามารถกระตุ้นความรู้สึกร่วมและความทรงจำที่มีต่อสถานที่และรูปทรงได้อย่างลึกซึ้ง โดยสรุปการรับรู้ ความเป็นอนุสาวรีย์จึงไม่ได้เป็นเรื่องของขนาดและความเฉพาะตัว (Specific) ของสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียวแต่เป็นเพราะ สถาปัตยกรรมประเภทนี้สามารถมองผ่าน Archetypes ได้ อาคารต้นแบบ (Archetypical buildings) มีบทบาทในการแสดงข้อถกเถียงที่เน้นให้เข้าใจสถาปัตยกรรมในฐานะ “รูปสัญฐาน”(Morphology) มากกว่าการเป็น “สิ่งหนึ่งเดียว” (Singularity) กล่าวคือ สถาปัตยกรรมไม่ใช่เพียงสิ่งปลูกสร้างเฉพาะเจาะจง แต่คือระบบของรูปแบบที่เกิดซ้ำและแปรเปลี่ยนร่วมกันในระดับเมือง (Kuehn, 2024)

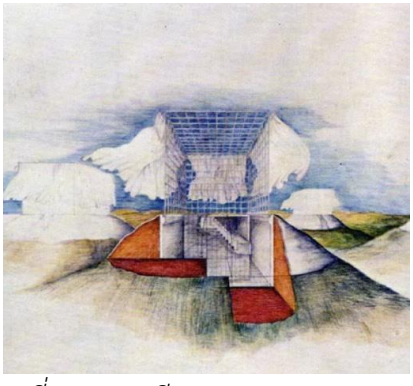
ในงาน *Architecture without Architects* ของ Bernard Rudofsky Rudofsky ได้ก้าวข้ามแนวคิดเรื่องอาคารเฉพาะหนึ่งเดียว (Singular object) ไปสู่ความเข้าใจสถาปัตยกรรมในฐานะ “โครงสร้างเมือง” (Urban fabric) ซึ่งเป็นผลงานที่ถูกสร้างขึ้นอย่างร่วมกันโดยคนจำนวนมาก อาคารแบบซ้ำ (Typological elements) ที่เรียบง่ายและซ้ำ กลับกลายเป็นสิ่งที่มีลักษณะอนุสาวรีย์ ผ่านการรวมตัวกันเป็นผลงานออกแบบทางสถาปัตยกรรมแบบในภาพรวม

2.4.4 ความไม่สมบูรณ์ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Incompleteness of Monumentality: Finished and Unfinished)

แนวคิดเกี่ยวกับ “ความไม่สมบูรณ์” ในฐานะองค์ประกอบสำคัญของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ถือเป็นการเปิดประเด็นใหม่ในการทำความเข้าใจบทบาทของสถาปัตยกรรมในฐานะตัวแทนของความทรงจำร่วม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกที่ความสมบูรณ์แบบไม่ใช่จุดหมายอีกต่อไป หากแต่เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับการตีความหลากหลายและประสบการณ์ของผู้พบเห็น Raimund Abraham สถาปนิกเชิงวิสัยทัศน์ชาวออสเตรีย ได้ขยายขอบเขตของความหมายดังกล่าวผ่านงานออกแบบแนวความคิดและบทกวีที่เสนอว่า “Every building is a monument; every monument is incomplete.” (Abraham, 1993) คำกล่าวนี้ไม่ใช่เพียงบทกวี หากเป็นการสะท้อนวิธีคิดที่เห็นว่าสถาปัตยกรรมคือกระบวนการระลึกถึง (Commemoration) ที่ไม่เคยสิ้นสุด

ในโครงการ “House with Curtains” และ “House without Rooms” Abraham ได้นำเสนอ “บ้าน” ไม่ใช่เพียงในฐานะที่พักอาศัย แต่เป็นพื้นที่ของจินตนาการและพิธีกรรมทางจิตวิญญาณ ตัวบ้านถูกออกแบบให้เต็มไปด้วยช่องว่างที่เคลื่อนไหว เปิดโล่ง หรือปิดทึบ เพื่อสะท้อนมิติของเวลา ความฝัน ความโดดเดี่ยว ความเงียบ และความเปราะบางของชีวิตมนุษย์ การใช้ผ้าม่านที่พัดไหว หรือช่องว่างภายในอาคาร กลายเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เปี่ยมความหมายแม้มองไม่เห็น การจัดวางอาคารในภูมิทัศน์ที่ว่างเปล่าราวกับอยู่ในความทรงจำ ยิ่งเน้นย้ำสภาวะของ “สิ่งที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์” ที่รอคอยการรับรู้และการเติมเต็มจากผู้ใช้

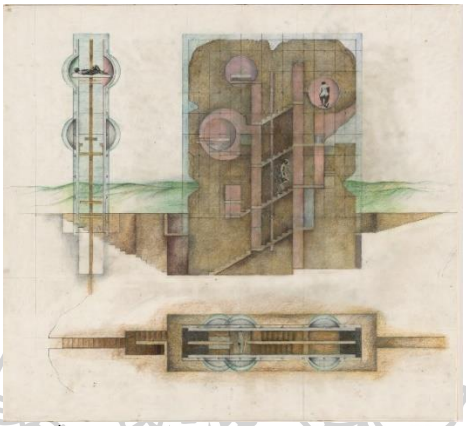
แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎี “คุณค่าจากอายุ” (age-value) ของ Alois Riegl ซึ่งชี้ให้เห็นว่า อนุสาวรีย์สามารถได้มาซึ่งคุณค่าทางวัฒนธรรมจากกระบวนการของเวลา ความผุพัง และการเปลี่ยนแปลง (Riegl, 1903) Abraham แปลงทฤษฎีนี้เป็นเครื่องมือในการออกแบบสถาปัตยกรรมที่สร้าง “ช่องว่างของความทรงจำ” แทนที่จะพยายามปิดผนึกความหมายอย่างเบ็ดเสร็จ



รูปภาพที่ 23 ภาพเขียน House with Curtains

ที่มา: https://www.domusweb.it/en/architecture/2001/10/15/raimund-abraham---.html

สำหรับแบบบ้าน *House with Curtains* (*บ้านที่มีม่าน*) Abraham ใช้โครงสร้างแบบกริดเปิดโล่งที่มีม่านผืนบางพัดไหวตามลม เพื่อถ่ายทอดให้เป็นรูปธรรมซึ่งสะท้อนถึง “ลม” “การเคลื่อนไหว” “ความโปร่งใส” และ “ความฝัน” อาคารกลายเป็นสื่อกลางของสิ่งที่ไม่อาจจับต้องได้ ให้กลายเป็น “พื้นที่แห่งความเคลื่อนไหวและจินตนาการ”



รูปภาพที่ 24 ภาพเขียน House without Rooms

ที่มา: https://atelierdehahn.com/architectural-education-valuing-your-mentors-raimund-abraham-part-3/

ในทางกลับกัน แบบ *House without Rooms* (*บ้านที่ไม่มีห้อง*) ถูกนำเสนอเป็นเหมือนโพรงภายในของก้อนหินขนาดใหญ่ สถาปัตยกรรมในแบบนี้ถ่ายทอด ความหนาแน่น ความโดดเดี่ยว กลายเป็นภาพแทนของสภาวะภายในที่ปิดทึบ

บ้านทั้งสองหลังนี้ถูกวางอยู่ในภูมิทัศน์ที่แห้งแล้ง ซึ่งอาจมาจากความทรงจำหรือจินตนาการ และต่างก็ทำหน้าที่เชื่อมโยง “พื้นดิน” และ “ท้องฟ้า” เข้าด้วยกัน กลายเป็นสถาปัตยกรรมที่แสดงถึง *ความขัดแย้งของชีวิต* (Life’s oppositions) และการดำรงอยู่ระหว่างโลกแห่งวัตถุกับโลกแห่งความรู้สึก Abraham มองว่า *ความไม่สมบูรณ์* เป็นสภาวะสำคัญของความเป็นมนุษย์ เขาไม่ต้องการให้อาคารสมบูรณ์แบบหรือเสร็จสิ้นในตัวมันเอง แต่ต้องการให้อาคารมี *ช่องว่าง* ที่ทำหน้าที่เป็น “พื้นที่ของการตีความ” (Interpretation) ซึ่งช่วยเปิดพื้นที่ให้ความทรงจำ ความเศร้า ความศักดิ์สิทธิ์ หรือแม้กระทั่งการต่อต้านได้เกิดขึ้นในตัวอาคารนั้น แนวคิดของ Abraham ยังสัมพันธ์กับมุมมองของ *Alois Riegl* เรื่อง “คุณค่าจากอายุ” (Age value) ที่มองว่าอนุสาวรีย์สามารถได้มาซึ่งคุณค่าโดยไม่ต้องมีจุดประสงค์แต่แรก แต่เกิดจากการผ่านกาลเวลาและการชำรุดพังทลาย (Riegl, 1903) ซึ่ง Abraham ได้แปลงสิ่งนี้เป็นวิธีการออกแบบที่ใช้ “ความไม่สมบูรณ์” เป็นแกนกลางของการสร้างความทรงจำ

แนวคิดเรื่อง “ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่สมบูรณ์” ยังสามารถพบได้ในบริบทของโครงสร้างที่ดู “เสร็จแต่ไม่สมบูรณ์” อย่างกรณี Facade ของโบสถ์ San Andrea ที่เมือง Mantova ประเทศอิตาลี ออกแบบโดย Leon Battista Alberti ซึ่งภายนอกแม้จะจัดองค์ประกอบแบบคลาสสิกอย่างสมบูรณ์ ทั้งในด้านสัดส่วนและโครงสร้างแบบซุ้มโค้งกับหน้าจั่ว แต่ผิววัสดุกลับยังคงเป็นอิฐเปลือย ไม่ได้หุ้มด้วยหินอ่อนตามเจตนาเดิม ทำให้เกิดภาวะความขัดแย้ง ที่ “เสร็จและไม่เสร็จในเวลาเดียวกัน” ความไม่เสร็จนี้เองที่เปิดโอกาสให้ Facade กลายเป็น “สิ่งที่เล่าเรื่องได้” อย่างมีพลัง



รูปภาพที่ 25 ภาพด้านหน้า โบสถ์ San Andrea

ที่มา: https://smarthistory.org/alberti-santandrea-in-mantua/

Adam Caruso ได้กล่าวถึง Facade ดังกล่าวว่า “มันเป็นภาพนูนต่ำอิฐที่งดงาม ราวกับหนังสือที่สามารถอ่านได้ และทำหน้าที่เป็นการแสดงออกโดยตรงของความทรงจำร่วม” (Caruso, 2004, p. 84) เขาชี้ให้เห็นว่าการแสดงออกเช่นนี้ไม่ใช่เพียงความงามทางกายภาพ แต่คือการยืนยันถึงพลังของ “ความไม่สมบูรณ์” ที่สามารถปลุกเร้าความหมายในใจของผู้มองได้ลึกซึ้งกว่าอาคารที่เสร็จสมบูรณ์

เมื่อพิจารณาองค์ความรู้เหล่านี้ร่วมกัน จะเห็นได้ว่า “ความไม่สมบูรณ์” ไม่ใช่ภาวะที่ควรหลีกเลี่ยง หากแต่เป็นกลไกที่ทำให้อนุสาวรีย์ยังสามารถดำรงอยู่ได้ในบริบทของโลกสมัยใหม่ที่ไม่แน่นอน มันคือเครื่องมือที่เปิดให้ “ความหมาย” เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ไม่จำกัดอยู่เพียงที่ผู้สร้าง แต่รวมถึงผู้พบเห็นและประสบการณ์ที่เปลี่ยนไปในแต่ละห้วงเวลา ดังที่ Giedion เคยกล่าวไว้ว่าอนุสาวรีย์ที่แท้จริงคือสิ่งที่ “สะท้อนจิตวิญญาณของยุคสมัย” (Giedion, Léger, & Sert, 1943) และในยุคสมัยที่สิ่งต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ความไม่สมบูรณ์อาจเป็นภาวะเดียวที่สามารถแบกรับจิตวิญญาณนั้นไว้ได้อย่างแท้จริง

2.5 อัตลักษณ์ทางสภาพแวดล้อมและสถานที่

ในขณะที่ ลักษณะเฉพาะ (Characteristics) ทางสถาปัตยกรรมหมายถึงคุณลักษณะที่สามารถจับต้องและวัดผลได้โดยตรงนั้น อัตลักษณ์ (Identity) กลับเกิดขึ้นจาก ปฏิสัมพันธ์ระหว่างลักษณะเหล่านี้กับกรอบความคิดทางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และการรับรู้ ที่สิ่งปลูกสร้างนั้นฝังตัวอยู่ภายในบริบทดังกล่าว (Norberg-Schulz, 1979; Rossi, 1982)

2.5.1 อัตลักษณ์ของสภาพแวดล้อม (Environmental Identity)

แนวคิดเรื่อง อัตลักษณ์ของสภาพแวดล้อม (*Environmental Identity*) เป็นกรอบสำคัญในการทำความเข้าใจว่าทำไมอาคารหรือสถานที่หนึ่งจึงสามารถแปรเปลี่ยนเป็น “อนุสาวรีย์” ได้ แม้ไม่ได้มีจารึก หรือเจตนาสร้างเพื่อเป็นเช่นนั้นมาตั้งแต่ต้น โดยพื้นฐานแล้ว อัตลักษณ์ของสภาพแวดล้อม คือกระบวนการที่มนุษย์สร้าง “อัตลักษณ์ของตนเอง” ผ่านความสัมพันธ์ทางอารมณ์และประสบการณ์ซ้ำๆ กับสถานที่และสิ่งแวดล้อมที่พวกเขาอาศัยอยู่ (Clayton & Opotow, 2003) ไม่ว่าจะเป็นวัด โบสถ์ ถนนเก่า หรืออาคารชุมชน ภูมิทัศน์เหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้าง แต่ทำหน้าที่เป็นภาชนะรองรับความทรงจำ ความรู้สึกเป็นเจ้าของ และความต่อเนื่องของชีวิตที่ฝังลึกในมิติของสถานที่ ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมจึงสามารถ ทำหน้าที่เป็น “จุดศูนย์กลางของอัตลักษณ์ร่วม” โดยเฉพาะเมื่อสถานที่นั้นสะท้อนความหมายทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต หรือคุณค่าของชุมชนอย่างมีนัยสำคัญ แนวคิดนี้สอดคล้องกับมุมมองของ Christian Norberg-Schulz ที่อธิบายไว้ใน *Genius Loci* ว่า “จิตวิญญาณของสถานที่” (sense of place) คือสิ่งที่ทำให้อาคารมีความหมายลึกซึ้ง ไม่ใช่เพียงเชิงการใช้งาน หากเป็นภาวะที่ผู้คนสามารถ *รู้สึกว่าเป็นของตนเอง* และ *รับรู้ว่าตนมีอยู่ในโลกผ่านสถานที่นั้น* (Norberg-Schulz, 1980) โดย Proshansky et al. (1983) เสนอว่าอัตลักษณ์ของบุคคลส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม ซึ่งประกอบด้วยสถานที่ที่พำนัก การใช้งานซ้ำ และประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน ในบริบทของสถาปัตยกรรม ความสามารถในการสร้างสภาพแวดล้อมที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ร่วมของชุมชนจึงกลายเป็นก้าวแรกของการก่อร่าง "อนุสาวรีย์"และ “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม”

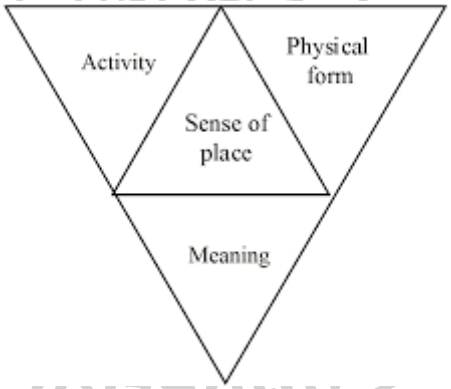
อนุสาวรีย์จึงเป็นสิ่งที่ช่วย “ประกอบสร้าง” ความจำร่วม และบ่งบอกว่า “เราคือใคร” ในฐานะส่วนหนึ่งของกลุ่มหรือสังคม ดังเช่นกรณีของ เศษกำแพงเบอร์ลิน (Berlin Wall Remnants) ที่แม้โครงสร้างส่วนใหญ่จะถูกทำลายไปแล้ว แต่ส่วนที่เหลืออยู่ในพื้นที่เมืองกลับทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของประวัติศาสตร์และอัตลักษณ์ร่วม ทั้งในด้านการแบ่งแยกและการกลับคืนสู่ความเป็นหนึ่งเดียว ผู้คนรุ่นใหม่ที่เกิดหลังการล่มสลายของกำแพงกลับรู้สึกผูกพันกับเศษซากเหล่านั้นในฐานะ *“เครื่องเตือนใจทางจิตวิญญาณ”* ว่าพื้นที่นี้เคยมีร่องรอยของการปะทะทางการเมืองและอารมณ์

2.5.2 อัตลักษณ์ของสถานที่ (Place Identity)

Relph (1976) และ Tuan (1977) อธิบายว่า "สถานที่" คือพื้นที่ที่ได้รับการลงความหมายจากประสบการณ์ ความทรงจำ และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่นั้น ความรู้สึกต่อสถานที่ (Attachment) นี้แปรเปลี่ยนเป็นอัตลักษณ์ของสถานที่ (*Place Identity*) ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของผู้คนและสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสถานที่นั้นถูกถ่ายทอดเป็นภาพจำทางวัฒนธรรมหรือกลายเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำร่วม (*Collective memory*)

2.5.3 Genius Loci และ Locus

Norberg-Schulz (1979) นำแนวคิดปรากฏการณ์วิทยาของ Heidegger มาใช้ในการอธิบายว่า “การอยู่อาศัย” (*dwelling*) เกิดจากการเข้าใจและตอบสนองต่อ "Genius Loci" หรือจิตวิญญาณของสถานที่นั้น การสร้าง “Locus” หรือจุดแห่งความหมาย หมายถึงการแสดงออกของความสัมพันธ์ระหว่างดิน ฟ้า มนุษย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (the Fourfold) การทำให้สถานที่สามารถถูก “อ่าน” ได้เชิงวัฒนธรรม



รูปภาพที่ 26 : ภาพ Sense of place

ที่มา: https://www.manzar-sj.com/jufile?ar_sfile=1993148

2.5.4 จิตวิญญาณแห่งสถานที่ (Sense of place)

แนวคิดนี้หมายถึงความรู้สึกของการ “เป็นเจ้าของ” สถานที่ ความผูกพัน ความทรงจำ และคุณค่าทางสัญลักษณ์ที่บุคคลหรือกลุ่มชนมีต่อพื้นที่นั้น Yi-Fu Tuan (1977) เรียกความรู้สึกนี้ว่า "Topophilia" หรือความรักที่มีต่อสถานที่ ซึ่งสามารถแปรเปลี่ยนพื้นที่ธรรมดาให้กลายเป็นอนุสาวรีย์ในเชิงจิตวิญญาณได้ เช่น ลานบ้านในหมู่บ้านพื้นถิ่น หรือศาลาหน้าวัดที่เป็นที่จดจำของชุมชน

2.7 สรุป กรอบแนวคิดและความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

จากการศึกษาเนื้อหา นิยามของ ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ทำให้ค้นพบว่า แท้จริงแล้ว สังคมคือผู้ผลิตหรือผู้สร้าง “ความเป็นอนุสาวรีย์” ไม่ใช่รัฐ ไม่ใช่ศาสนาไม่ใช่สถาบันทางศิลปะ หากแต่เป็นพลวัตของความทรงจำร่วม การต่อรองความหมาย และความทรงจำที่สะสมและเปลี่ยนแปลงตามเวลา หากแต่ผู้สร้าง หรือผู้ส่งสารอย่างสถาปนิก เป็นผู้ส่งต่อความทรงจำ นั้นผ่านสถาปัตยกรรม หรืออนุสาวรีย์ ซึ่งเป็นสิ่งที่มากกว่าเพียงกายภาพของความยิ่งใหญ่ ทางกายภาพเพียงอย่างเดียว การจะเข้าใจ บทบาท หน้าที่และวัตถุประสงค์ของการสร้าง จึงจำเป็นต้องศึกษา สองส่วนประกอบหลักด้วยกัน คือ

(1) *ลักษณะเฉพาะ* (characteristics) ซึ่งหมายถึงคุณลักษณะทางกายภาพที่สามารถ วิเคราะห์และวัดผลได้โดยตรง เช่น รูปทรง วัสดุ โครงสร้าง และแผนผัง เป็นต้น

(2) *อัตลักษณ์* (identity) ซึ่งไม่ได้เกิดขึ้นจากลักษณะทางกายภาพเพียงอย่างเดียว แต่เป็นผลลัพธ์ของ การปฏิสัมพันธ์ระหว่างลักษณะเหล่านั้นกับบริบททางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และการรับรู้ร่วมของผู้คนในสังคม (Norberg-Schulz, 1979; Rossi, 1982)

สององค์ประกอบนี้ทำงานร่วมกันผ่านกระบวนการของ *การสื่อสารในสถาปัตยกรรม* ซึ่งเกี่ยวข้องกับทั้ง ผู้ส่งสาร (ผู้ออกแบบหรือสังคมผู้ต้องการถ่ายทอดอัตลักษณ์และความทรงจำ) และผู้รับสาร (ผู้ใช้หรือผู้สังเกตการณ์ทั่วไป) ที่สามารถตีความหรือรับรู้คุณค่าของสถาปัตยกรรมในเชิงความรู้สึก แม้ไม่ใช่ผู้ออกแบบโดยตรงก็ตาม กล่าวคือ ความเป็นอนุสาวรีย์เกิดขึ้นจากการหลอมรวมกันระหว่างรูปแบบและความหมาย ซึ่งจากการศึกษาทำให้สามารถอ่านความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัยได้ 3 รูปแบบด้วยกัน คือ

(1) **ความเป็นอนุสาวรีย์แบบมีเจตนา (Intended Monumentality)**

ความเป็นอนุสาวรีย์แบบมีเจตนา หมายถึง ความตั้งใจของผู้ออกแบบหรือผู้สร้างที่ต้องการให้โครงสร้างหนึ่งๆ มีความหมายเป็นพิเศษในเชิงอุดมการณ์ วัฒนธรรม หรือศาสนา ซึ่งความตั้งใจนี้สามารถสะท้อนผ่านรูปแบบ สัดส่วน ขนาด หรือวัสดุที่ใช้ โดยมุ่งหวังให้เกิดผลกระทบต่อผู้รับสาร เช่น การสร้างความศักดิ์สิทธิ์ ความเกรงขาม หรือความเป็นนิรันดร์ ตัวอย่างคลาสสิกคือโบสถ์ วิหาร หรืออาคารรัฐที่ถูกออกแบบด้วยองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะ “ยกย่อง” บางสิ่งที่สูงส่ง ในเชิงปรัชญา ความเป็นอนุสาวรีย์แบบมีเจตนาอาจสอดคล้องกับสิ่งที่ Alois Riegl เรียกว่า *intentional commemorative value* ซึ่งเน้นที่การวางเจตนารมณ์เพื่อให้คนรุ่นหลังจดจำอดีต ในขณะเดียวกัน แนวคิดนี้ยังสะท้อนแนวทางแบบ ที่อ้างอิงถึงอำนาจของ “ผู้สร้าง” ที่ผูกขาดความหมายของอนุสาวรีย์ไว้ในช่วงเวลาหนึ่ง เช่น มหาวิหาร Chartres ในฝรั่งเศส เป็นต้น



รูปภาพที่ 27 แสดงภาพต้นเรื่องของหนัง Cinema Paradiso และตอนจบ

ที่มา: https://fourcorners.home.blog/2019/12/02/cinema-paradiso-reflections/

(2) **ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ถูกรับรู้จากสายตาของผู้คนหรือสังคม (Perceived Monumentality)**

ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ถูกรับรู้ คือความหมายทางสังคมที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับโครงสร้าง ไม่ใช่สิ่งที่ผู้สร้างตั้งใจเสมอไป ซึ่งเป็นมุมมองของผู้รับสาร โดยความหมายที่ผู้คนรับรู้อาจเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม วัฒนธรรม หรือการเมือง เช่น อาคารที่เคยเป็นสัญลักษณ์แห่งความภาคภูมิใจของชาติ อาจกลายเป็นสัญลักษณ์ของความล้มเหลวในสายตาของประชาชนในภายหลัง แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎีคุณค่าอนุสาวรีย์ของ Alois Riegl (1903) ซึ่งเสนอว่า ความทรงจำและคุณค่าของอนุสาวรีย์เกิดจากการ “รับรู้” ของผู้พบเห็นมากกว่าความตั้งใจดั้งเดิม



รูปภาพที่ 28 โรงไฟฟ้า Battersea

ที่มา: https://www.dezeen.com/2023/03/06/key-projects-rafael-vinoly/

(3) **ความเป็นอนุสาวรีย์แบบไม่เจตนา (Received Monumentality)**

Received monumentality คือความเป็นอนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นภายหลัง ผ่านการตีความหรือความทรงจำของสังคมในเวลาต่อมา โดยไม่ได้มีเจตนาในการออกแบบให้เป็นอนุสาวรีย์ตั้งแต่แรก อาคารหรือโครงสร้างที่เกิดจากประโยชน์ใช้สอยและถูกเปลี่ยนสภาพเป็นอนุสาวรีย์ในภายหลัง เช่น กำแพงเมืองจีน เขื่อน แท้งค์น้ำ หรือโรงไฟฟ้า อาจได้รับการสถาปนาใหม่ในเชิงความหมายเมื่อกลุ่มคนในสังคมเริ่มมองเห็นคุณค่าทางวัฒนธรรมหรือประวัติศาสตร์ในภายหลัง

สิ่งที่ทำให้ผู้คนรับรู้ว่าเป็นอนุสาวรีย์ โดย Archetype ผ่านกายภาพที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ผ่านขนาด และ ผ่านรูปแบบที่คุ้นเคยในอดีต Pierre Nora (1989) ใช้คำว่า *“Lieux de Mémoire”* หรือ “สถานที่แห่งความทรงจำ” เพื่ออธิบายว่าความทรงจำร่วมของสังคมสามารถแปรสถานที่ธรรมดาให้กลายเป็นสัญลักษณ์ได้ เช่น กำแพงเมืองจีนซึ่งเดิมสร้างเพื่อป้องกันศัตรู ถูกยกย่องให้เป็นเครื่องหมายของอารยธรรมจีน หรือโรงไฟฟ้า Battersea ในลอนดอน ซึ่งภายหลังกลายเป็นศูนย์รวมทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ท้องถิ่น ทั้งที่เดิมไม่ได้มีเจตนาในเชิงอนุสาวรีย์เลยก็ตาม

การจัดจำแนกทั้งสามรูปแบบนี้ เปิดโอกาสให้สถาปัตยกรรมหนึ่งชิ้นสามารถดำรงสถานะมากกว่าหนึ่งรูปแบบในเวลาเดียวกัน เช่น อาคารที่ตั้งใจสร้างเพื่อยิ่งใหญ่ (Intended) อาจถูกมองว่า “ไม่ศักดิ์สิทธิ์” โดยประชาชน (Perceived) แต่เมื่อเวลาผ่านไปกลับกลายเป็นอนุสรณ์ในความทรงจำของคนรุ่นใหม่ (Received)

แนวคิดนี้สะท้อนความเปลี่ยนแปลงของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” จากสถานะคงที่สู่ภาวะพลวัตที่สังคมและเวลาเป็นผู้กำหนด เป็นการเน้นย้ำให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว หากแต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้น ซ้อนทับ และเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

บทที่ 3

พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน

แนวคิด ‘ความเป็นอนุสาวรีย์’ ไม่ได้ผูกติดอยู่กับรูปลักษณ์ภายนอกหรือขนาดทางกายภาพของสถาปัตยกรรมเท่านั้น หากแต่เป็นคุณลักษณะ (Character) ทางนามธรรมที่สามารถแสดงออกผ่านความทรงจำร่วม (Collective memory) สัญลักษณ์ของอุดมการณ์ (Representation of Ideals) ความนิรันดร์ (Eternity) และการมีอิทธิพลต่อการรับรู้ของสังคมในระยะยาว แนวคิดเหล่านี้จึงกลายเป็นเกณฑ์พื้นฐานในการวิเคราะห์ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมในช่วงเวลาต่าง ๆ และนำไปสู่การสำรวจในบทที่ 3 ซึ่งมุ่งพิจารณาว่าความเป็นอนุสาวรีย์ถูกสร้าง ถูกเปลี่ยนแปลง และถูกตีความอย่างไรในแต่ละยุคสมัย บทที่ 3 จะสำรวจพัฒนาการของ “ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม” โดยใช้กรอบแนวคิดที่ได้นำเสนอในบทที่ 2 เป็นเครื่องมือวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์และคุณลักษณะร่วมบางประการ ที่ส่งผลต่อการออกแบบสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างในแต่ละยุคสมัย โดยตรวจสอบทั้งในด้านกายภาพ สัญลักษณ์ และการสื่อความหมาย เพื่อแสดงให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมไม่ใช่สิ่งตายตัว หากแต่แปรเปลี่ยนตามบริบทของสังคม ศาสนา วัฒนธรรม เทคโนโลยี โดยในบทที่ 3 จะแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน คือ 1.การอภิปรายเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม 2. พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงศตวรรษที่ 21

การวิเคราะห์กรณีศึกษากลุ่มตัวอย่างสถาปัตยกรรมภาพเขียนทางสถาปัตยกรรม ที่ผูกโยงกับแนวคิด ใช้กรอบแนวคิดสองประการ ได้แก่

1. คุณลักษณะทางกายภาพและความหมาย (Physical Characteristics and Meaning) ซึ่งครอบคลุมประเด็นเรื่องขนาด สัดส่วน รูปทรง วัสดุ การจัดวางในพื้นที่ และความสัมพันธ์กับบริบทโดยรอบ รวมถึงการสื่อความหมายผ่านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม

2. อัตลักษณ์และสถานะทางสังคม (Identity and Social Status) ซึ่งวิเคราะห์บทบาทของสถาปัตยกรรมในการสร้างหรือสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม การเมือง และสังคม รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับโครงสร้างอำนาจในสังคม

ในส่วนท้ายของเนื้อหาบทที่ 3 จะใช้หลักการ ของ 9 Points on Monumentality มาใช้สังเคราะห์ถึงสิ่งที่ยังคงอยู่และส่วนที่แตกต่างออกไปจากหลักการของ Giedion ซึ่งทำให้สามารถเปรียบเทียบได้ ซึ่งส่งผลอย่างไรต่อการอ่านความเป็นอนุสาวรีย์ในปัจจุบัน

3.1 การอภิปรายเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (The discussion of Monumentality in Architecture)

ในยุคก่อนการมีภาษาเขียน มนุษย์ได้สร้างโครงสร้างที่มีลักษณะเป็นอนุสาวรีย์ เช่น *สโตนเฮนจ์* (Stonehenge) ซึ่งตั้งอยู่ในทุ่งราบซัลลิสเบอรี ประเทศอังกฤษ โครงสร้างเหล่านี้สะท้อนถึงความพยายามในการสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเชื่อมโยงกับจักรวาล นักประวัติศาสตร์ศาสนาอย่าง Mircea Eliade ได้อธิบายแนวคิดของ “พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์” (*Sacred space*) ว่าเป็น “จุดศูนย์กลางของโลก” (*Axis Mundi*) ซึ่งเชื่อมโยงระหว่างโลกมนุษย์กับโลกเหนือธรรมชาติ (Eliade, 1959, p. 36) โครงสร้างอย่าง Stonehenge จึงสามารถตีความได้ว่าเป็นการสถาปนาศูนย์กลางทางจิตวิญญาณ ซึ่งมีความหมายเชิงพิธีกรรมและจักรวาลวิทยานอกจากนี้ นักโบราณคดีอย่าง Mike Parker Pearson และ Ramilisonina ยังเสนอว่า Stonehenge อาจเป็นส่วนหนึ่งของ “ภูมิทัศน์พิธีกรรม” (*Ritual Landscape*) ที่เชื่อมโยงระหว่างชีวิตและความตาย โดยมีการเดินขบวนจากโครงสร้างไม้ (สัญลักษณ์ของชีวิต) ไปยังโครงสร้างหิน (สัญลักษณ์ของความตาย) ซึ่งแสดงถึงการเปลี่ยนผ่านทางจิตวิญญาณและการเข้าสู่โลกหลังความตาย (Parker Pearson & Ramilisonina, 1998, pp. 635–636) ดังนั้น Stonehenge จึงไม่ใช่เพียงสิ่งก่อสร้างทางกายภาพ แต่คือสัญลักษณ์ของความศรัทธา ความทรงจำ

ในอารยธรรมเมโสโปเตเมีย อียิปต์ และกรีก อนุสาวรีย์มีบทบาทเป็นเครื่องมือของอำนาจและความยิ่งใหญ่ ทั้งในเชิงรัฐศาสตร์และเทววิทยา ตัวอย่างเช่น พีระมิดของอียิปต์ ไม่ได้เป็นเพียงสุสาน แต่คือการประกาศ “อำนาจนิรันดร์” ของฟาโรห์ในฐานะเทพเจ้าผู้ทรงอำนาจ (Lehner, 1997) ขณะที่ Ziggurat ของเมโสโปเตเมียสะท้อน “ลำดับขั้นระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้า” โดยโครงสร้างการจำลองจักรวาลและเส้นทางของการยกระดับจิตวิญญาณ (Fagan, 2005, p. 144) โครงสร้างเหล่านี้ใช้ “ขนาด” “วัสดุ” และ “สัญลักษณ์” เพื่อสร้างความรู้สึกเหนือธรรมชาติ และการรับรู้ถึง “ความทรงจำที่ถาวร” ของสังคม

ในยุคโรมันและคลาสสิก อาคารที่ดีต้องสามารถดำรงอยู่เหนือกาลเวลา เพื่อเป็น “สื่อกลางแห่งอำนาจ ความยิ่งใหญ่ และค่านิยมของสังคม” ซึ่งทำให้แนวคิด *Monumentality* ในยุคโบราณและคลาสสิกถูกผูกโยงกับ “ความมั่นคงถาวร” (*Permanence*) เช่น การใช้หินอ่อน คอนกรีต และระบบโครงสร้างที่ทนทาน (Summerson, 1963, pp. 10–14) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานเขียน *De Architectura* ของ Vitruvius ซึ่งเสนอหลัก *Firmitas, Utilitas,* และ *Venustas* ไว้เป็นรากฐานของสถาปัตยกรรม โดย *Firmitas* นั้นคือการเน้นความมั่นคง แข็งแรง และความคงอยู่ของสถาปัตยกรรมเหนือกาลเวลา (Vitruvius & Morgan, 1914)

เมื่อเข้าสู่ยุคกลาง อนุสาวรีย์ส่วนใหญ่ถูกผูกโยงกับศาสนา โดยเฉพาะในรูปแบบของ โบสถ์ มหาวิหาร และ หอระฆัง เช่น *Chartres Cathedral* หรือ *Hagia Sophia* ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนความศักดิ์สิทธิ์ของสวรรค์ผ่านแสง สี และสัดส่วนที่เกินธรรมชาติ (Erlande-Brandenburg, 1995, pp. 44–49) องค์ประกอบเหล่านี้ถูกออกแบบเพื่อกระตุ้นความรู้สึกของ “การยกระดับจิตวิญญาณ” และเพื่อสื่อถึงอำนาจของพระผู้เป็นเจ้า ในขณะที่ยังรักษาความทรงจำของชุมชนในศาสนาอย่างลึกซึ้ง

3.1.1 แนวคิด ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมใหม่

คำว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ใหม่ (*New Monumentality)* ปรากฏขึ้นครั้งแรกในบทความ “Nine Points on Monumentality” โดย Siegfried Giedion José Luis Sert และFernand Léger ในปี ค.ศ. 1943 ซึ่งเผยแพร่ผ่านเอกสารของCIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) แนวคิดนี้มีเป้าหมายเพื่อสร้างกรอบการออกแบบสถาปัตยกรรมที่สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้แก่สังคมยุคใหม่ หลังจากโลกต้องเผชิญกับความล่มสลายจากสงครามโลกครั้งที่ 2 และวิกฤตทางศีลธรรมของมนุษยชาติ

Giedion และ Sert เสนอว่าสถาปัตยกรรมในยุคสมัยใหม่ได้ละทิ้ง “จิตวิญญาณ” ของสถาปัตยกรรมดั้งเดิมมากเกินไป โดยเน้นประโยชน์ใช้สอยและการผลิตแบบอุตสาหกรรม จนลืมไปว่าสถาปัตยกรรมต้องสามารถสะท้อน “ค่าร่วม” ของมนุษย์ในฐานะสังคม พวกเขาเรียกร้องให้เกิด “ความเป็นอนุสาวรีย์รูปแบบใหม่” ที่สอดรับกับความต้องการทางจิตวิญญาณ จริยธรรม และอารมณ์ของมนุษย์ในโลกยุคใหม่ แม้แต่โครงการที่อยู่อาศัยที่งดงามที่สุด ก็ยังเป็นเพียงส่วนเสี้ยวเท่านั้น หากมันตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยว หากมันไม่มี “หัวใจ” ไม่มี “พื้นที่” ที่ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างชีวิตส่วนตัวกับชีวิตชุมชน ไม่มีที่ใดที่มนุษย์สามารถสร้างความสัมพันธ์ต่อกันขึ้นมาใหม่ได้อีก และการทำลายความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ต่อมนุษย์ การไร้โครงสร้างของมหานครในปัจจุบัน ทั้งสองประเด็นนี้คือปัญหาเร่งด่วนที่เชื่อมโยงกันอย่างลึกซึ้ง (Giedion et al., 1943)

3.1.2 9 ประการว่าด้วยความเป็นอนุสาวรีย์ (9 Points on Monumentality)

“Nine Points on Monumentality" เป็นแถลงการณ์ที่ร่วมประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1943 โดย ซีกฟรีด กีเดียน โจเซป ลูอิส เซิร์ท และแฟร์นองด์ เลเจร์ ซึ่งนำเสนอหลักการ (Principle) เกี่ยวกับบทบาทของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ และวิถีชีวิตในบริบทเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง บทความดังกล่าววิพากษ์การเสื่อมถอยของแนวคิดความเป็นอนุสาวรีย์ พร้อมเสนอวิธีการฟื้นฟูและประยุกต์แนวคิดนี้เพื่อตอบสนองต่อสังคมปัจจุบัน โดยนำเสนอหลักการเกี่ยวกับความเป็นอนุสาวรีย์ในบริบทร่วมสมัยไว้ 9 ประการดังนี้

1. **อนุสาวรีย์ในฐานะสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม**: มนุษย์ได้สร้างอนุสาวรีย์ไว้เป็นสัญลักษณ์แทนอุดมการณ์ เป้าหมาย และการกระทำของตน อนุสาวรีย์ถูกตั้งใจให้ดำรงอยู่เกินกว่ายุคสมัยที่ให้กำเนิดสิ่งนั้น และกลายเป็นมรดกตกทอดแก่คนรุ่นอนาคต ดังนั้นอนุสาวรีย์จึงทำหน้าที่เชื่อมโยงอดีตเข้ากับอนาคต

2. แรงปรารถนาทางวัฒนธรรม: อนุสาวรีย์ต้องตอบสนองความต้องการเชิงวัฒนธรรมระดับสูงของผู้คน กล่าวคือเป็นการแปร คุณค่าร่วมของสังคมให้กลายเป็นรูปธรรมที่จับต้องได้ อนุสาวรีย์จะทรงพลังที่สุดก็ต่อเมื่อมันสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของมหาชนได้อย่างแท้จริง

3. ความเป็นอันหนึ่งเดียวของสังคม: อนุสาวรีย์จะเกิดขึ้นได้ก็แต่เฉพาะในช่วงเวลาที่มีจิตสำนึกร่วมและวัฒนธรรมร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพเท่านั้น ยุคสมัยที่มีชีวิตอยู่ไปวันๆ ปราศจากแก่นสารทางวัฒนธรรมย่อมไม่อาจสร้างอนุสาวรีย์ที่ยืนยงได้เลย

4. **การเสื่อมค่าทางความหมาย**: ในยุคปัจจุบัน อนุสาวรีย์หลายแห่งได้กลายเป็นเพียงเปลือกที่ว่างเปล่า ที่ไม่สามารถสะท้อนจิตวิญญาณหรือความรู้สึกร่วมของผู้คนได้อีกต่อไป

5.**ความท้าทายทางสถาปัตยกรรม**: สถาปนิกยุคใหม่ให้ความสำคัญกับการออกแบบที่ตอบสนองต่อความต้องการของสังคมเป็นหลัก โดยความเป็นอนุสาวรีย์กลายเป็นองค์ประกอบรอง แต่ยังคงมีความจำเป็นในเชิงสัญลักษณ์และบริบทของเมือง

6. **การปรับโครงสร้างเมืองหลังสงคราม**: ยุคหลังสงครามโลกเปิดโอกาสให้มีการทบทวนบทบาทของการวางผังเมืองใหม่และอนุสาวรีย์ในการสร้างอัตลักษณ์ร่วมของสังคม

7. **การแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของชุมชน การปรับตัวและเรียนรู้สิ่งใหม่**: สถาปัตยกรรมที่มีความเป็นอนุสาวรีย์ควรสะท้อนความภาคภูมิใจของชุมชนและเสริมสร้างความรู้สึกร่วมในสังคม ซึ่งต้องอาศัยการประสานงานจากหลากหลายสาขาศิลปะและไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิม ซึ่งในช่วงร้อยปีที่ผ่านมา ความร่วมมือเช่นนี้ล้มเหลวโดยสิ้นเชิง สถาปนิกส่วนใหญ่ ยึดติดกับรูปแบบและไม่เคยได้รับการฝึกฝนให้ทำงานแบบบูรณาการ

8. **บริบทของเมือง**: การจัดวางอนุสาวรีย์จำเป็นต้องพิจารณาร่วมกับพื้นที่เปิดในบริบทเมืองที่เสื่อมโทรม โดยเฉพาะการออกแบบศูนย์กลางเมืองใหม่ที่ทำหน้าที่เป็นหัวใจของชีวิตทางสังคมและการเมือง การสร้างอาคารขนาดใหญ่ที่มีคุณค่าอนุสาวรีย์จำเป็นต้องมี “ที่ว่าง” โดยเปรียบดังเช่นต้นไม้หรือพืชพันธุ์ อาคารอนุสาวรีย์ย่อมไม่อาจเติบโตอย่างงดงามได้หากไปเบียดแทรกอยู่ตามที่ว่างเล็กๆ ในย่านตึกหนาแน่นไร้ระเบียบ เมื่อใดที่พื้นที่ว่างดังกล่าวถูกสร้างขึ้นมา เมื่อนั้นศูนย์กลางเมืองรูปแบบใหม่จึงจะมีชีวิตชีวาขึ้นมา

9. ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี: วัสดุและเทคนิคสมัยใหม่เปิดโอกาสให้เราสร้างสรรค์อนุสาวรีย์รูปแบบใหม่ๆ ได้ เช่น การใช้โครงสร้างเบาที่เป็นนวัตกรรม การสร้างผิวอาคารที่มีสีสันหรือการเคลื่อนไหว ไปจนถึงการใช้แสงสีเสียงหรือสื่อมัลติมีเดียกับตัวอาคาร สิ่งเหล่านี้ช่วยให้อนุสาวรีย์

ยุคใหม่ มีชีวิต และดึงดูดความสนใจร่วมกันของผู้คนได้มากขึ้น การผสานธรรมชาติ (ต้นไม้ น้ำ) เข้ากับงานออกแบบ และการคำนึงถึงมุมมองหลากหลาย (เช่น มุมมองทางอากาศหรือมุมมองคนเดินถนน) จะช่วยให้งานสถาปัตยกรรมอนุสรณ์ร่วมสมัยมีพลังทางกายภาพและทางสุนทรียภาพครบถ้วน

3.1.3 ความเป็นอนุสาวรีย์เทียม (Pseudo-Monumentality)

ความเป็นอนุสาวรีย์เทียม คือคำที่ใช้วิพากษ์ลักษณะของสถาปัตยกรรมหรือสิ่งก่อสร้างที่ดูเหมือนจะมีความเป็น “อนุสาวรีย์” แต่แท้จริงแล้ว ขาดแก่นแท้ของความเป็นอนุสาวรีย์ ไม่ว่าจะเป็นด้าน *คุณค่าทางสังคม วัฒนธรรม ความทรงจำ หรือความหมายทางประวัติศาสตร์*

ความเป็นอนุสาวรีย์เทียม จึงหมายถึง “สถาปัตยกรรมที่มีรูปทรงใหญ่โต สง่างาม ดูเหมือนจะมีความเป็นอนุสาวรีย์ แต่ไม่ได้รับการยอมรับหรือยึดโยงกับบริบทของความทรงจำหรือคุณค่าทางสังคมอย่างแท้จริง (Giedion, 1944) คำนี้ได้รับการกล่าวถึงโดย Siegfried Giedion ในบทความ *“The Need for a New Monumentality” (1944)* โดยเขาเตือนว่า ในยุคโมเดิร์นมีการสร้างสิ่งปลูกสร้างที่ “แสร้ง” มีความเป็นอนุสาวรีย์ แต่ไร้ซึ่งแก่นสาร “...monumentality is not achieved by size alone, nor by pompous symmetry. These are but the externals... Pseudo-monumentality arises when monumental appearance is faked without content.” (Giedion, 1944, p. 20) ช่วงเวลาที่ปรากฏเด่นชัด:

- ยุคเผด็จการ (เช่น ฟาสซิสต์ในอิตาลี, นาซีในเยอรมนี, สตาลินในรัสเซีย): สถาปัตยกรรมถูกใช้เพื่อแสดงอำนาจและรัฐนิยมแบบเกินจริง
- ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง: สถาปัตยกรรมในประเทศกำลังพัฒนาเริ่มนำรูปแบบตะวันตกมาใช้เพื่อแสดงความเจริญ แต่ขาดการฝังรากในวัฒนธรรมท้องถิ่น
- ยุคหลังสมัยใหม่บางช่วง: มีการวิพากษ์ว่าอาคารใหญ่โตบางแห่งเป็นเพียงเปลือกที่ “แสดงตัว” ว่าเป็นอนุสาวรีย์ โดยไม่มีจิตวิญญาณใดหลงเหลือ

W. J. R. Curtis (1996) ได้อธิบายปรากฏการณ์นี้ไว้อย่างชัดเจนใน *Modern Architecture Since 1900* โดยกล่าวถึงการนำสถาปัตยกรรมมาใช้ในบริบทของอุดมการณ์รัฐนิยมและเผด็จการในศตวรรษที่ 20 เช่น ในยุคฟาสซิสต์ของอิตาลี หรือ Third Reich ของเยอรมนี ซึ่งมักผลิตผลงานสถาปัตยกรรมที่พยายามสื่อสารอำนาจของรัฐผ่านการใช้แบบแผนคลาสสิกที่ขยายขนาดขึ้น โดยไม่คำนึงถึงการฝังรากในวัฒนธรรมท้องถิ่นหรือความทรงจำของประชาชน (Curtis, 1996, pp. 376–381) Curtis ชี้ให้เห็นว่าแม้สถาปัตยกรรมเหล่านี้จะมีลักษณะสง่างามในเชิงศิลปะ แต่กลับขาดความสัมพันธ์กับผู้คน ทั้งในแง่ประสบการณ์เชิงพื้นที่และการรับรู้เชิงสัญลักษณ์ จึงไม่สามารถกลายเป็น “อนุสาวรีย์ที่แท้จริง” ได้ เนื่องจากไม่มีการยึดโยงกับ “จิตวิญญาณของสถานที่” หรือ

“การมีส่วนร่วมของสาธารณะ” ซึ่งเป็นหัวใจของแนวคิดเรื่อง Monumentality ตามแบบของ Giedion การวิเคราะห์เชิงวิพากษ์นี้ทำให้เราเห็นได้ชัดว่า Pseudo-Monumentality ไม่ใช่เพียงเรื่องของรูปทรงทางกายภาพ หากแต่เป็นสภาวะที่เกิดขึ้นเมื่อ “ความหมาย” ถูกแทนที่ด้วย “การแสดงตัว” เมื่ออนุสาวรีย์ไม่ใช่สิ่งเตือนใจ แต่กลายเป็นเครื่องมือของการโฆษณาทางอำนาจ

3.1.4 ความเสื่อมถอยของอนุสาวรีย์

ในข้อความ “This will kill that. The book will kill the edifice.” จาก *Notre-Dame de Paris* (1831) Victor Hugo ได้บรรยายการเปลี่ยนผ่านครั้งสำคัญของความเป็นอนุสาวรีย์ ผ่านประโยคว่า “This will kill that” โดยคำว่า *this* หมายถึง “หนังสือ” และ *that* หมายถึง “มหาวิหาร” หรือโดยนัยคือ “อนุสาวรีย์” ในภาพรวม ประโยคนี้ไม่ได้เพียงสื่อถึงความขัดแย้งระหว่างเทคโนโลยีของยุคต่าง ๆ หากแต่เป็นการชี้ให้เห็นถึง การเปลี่ยนรูปแบบของการเขียน ความรู้ และความหมายในสังคมมนุษย์ Hugo มองว่าสถาปัตยกรรมเคยทำหน้าที่เป็น *“หนังสือแห่งหิน”* (book of stone) สำหรับการจารึกอารยธรรม ความเชื่อ ศรัทธา และเรื่องเล่าของยุคสมัย โดยเฉพาะมหาวิหารและอนุสาวรีย์ซึ่งเคยเป็นจุดศูนย์กลางของการสื่อสารความหมายศักดิ์สิทธิ์และรัฐ

“อาคาร” ในสายตาของ Hugo ไม่ได้เป็นเพียงวัตถุ หากแต่คือ *ข้อความ* เป็นการ “เขียนของมนุษย์ลงบนพื้นที่”

แนวคิดของ Hugo จึงถือเป็นมุมมองแบบ “สมัยใหม่” อย่างแท้จริง ที่ยืนยันว่าความเป็นอนุสาวรีย์ไม่อาจตั้งมั่นอยู่บนฐานของการผูกขาดความหมายเพียงหนึ่งเดียว หากแต่ต้องเผชิญกับกระบวนการถูกแทนที่และท้าทาย โดยภาษาใหม่ รูปแบบใหม่ และผู้อ่านกลุ่มใหม่

อนุสาวรีย์ มันจะไม่ทันสมัย และถ้าทันสมัย มันไม่สามารถเป็นอนุสาวรีย์ได้ (“If it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument”) (Mumford, 1938, p. 264)

ลูอิส มัมฟอร์ด (Lewis Mumford) วิพากษ์วิจารณ์ความไร้ความสามารถของอนุสาวรีย์ในการทนต่อการเสื่อมถอยของความหมายเชิงสัญลักษณ์ในยุคปัจจุบัน เมื่อคุณค่าสากล มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของอนุสาวรีย์ถูกกำหนดโดยบริบททางประวัติศาสตร์และศิลปะของสังคมในขณะนั้น ซึ่งมัมฟอร์ดเขียนถึงอนุสาวรีย์นั้นถูกเชื่อมโยงกับสถาปัตยกรรมประเภทนี้ในทางเดียวกัน มัมฟอร์ดยังได้วิพากษ์ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือทางการเมืองและสังคมที่ใช้ในการควบคุมมวลชน โดยเฉพาะในระบอบเผด็จการที่ใช้ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมเพื่อแสดงอำนาจและสร้างความเกรงขาม เขามองว่าความเป็นอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิมมีลักษณะที่หยุดนิ่ง (Static) และเคร่งครัด (Rigid) ซึ่งไม่สอดคล้องกับสังคมประชาธิปไตยสมัยใหม่ที่เน้นพลวัตและการมีส่วนร่วม

(Mumford, 1961) เนื่องจากสถาปัตยกรรมเองก็มีอายุที่จำกัด แม้ว่าจะยืนยาวกว่าชีวิตของมนุษย์ก็ตาม คำกล่าวของ มัมฟอร์ด จึงเป็นการตั้งคำถามและวิพากษ์แนวคิด ของอนุสาวรีย์ในบริบทสมัยใหม่ ซึ่งความขัดแย้งระหว่าง ความถาวร ความเป็นนิรันดร์ ความต่อเนื่องทางวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และความทรงจำในอดีต ซึ่งเป็นแนวคิดของความเป็นอนุสาวรีย์ ในขณะที่แนวคิดของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ในช่วงต้น ศตวรรษที่ 20 เน้นเรื่อง ประโยชน์ใช้สอย ความก้าวหน้าและการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย (Gropius, 1935, p. 41)

แนวคิดของ Victor Hugo และ Lewis Mumford แม้จะมาจากคนละบริบท ด้านหนึ่งจากวรรณกรรมเชิงประวัติศาสตร์ อีกด้านหนึ่งจากทฤษฎีสังคมและสถาปัตยกรรม แต่กลับสะท้อนภาพเดียวกันอย่างน่าสนใจว่า ความเป็นอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิมกำลังเผชิญกับการสั่นคลอนเชิงโครงสร้าง และไม่อาจดำรงอยู่ในรูปแบบเดิมได้อีกต่อไป



รูปภาพที่ 29 ภาพวาด เซนต์เจอโรมในห้องทำงาน

ที่มา:https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Jerome_in_His_Study_%28D%C3%BCrer%29#/media/File:D%C3%BCrer-Hieronymus-im-Geh%C3%A4us.jpg

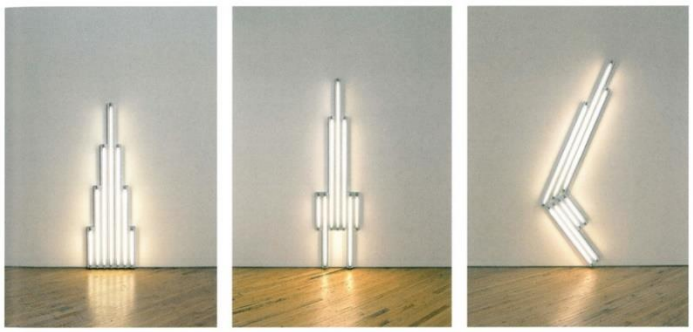
เซนต์เจอโรมในห้องทำงาน (St. Jerome in His Study) ผลงานแกะสลักของ Albrecht Dürer ที่สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1514 ถ่ายทอดพลังแห่งความศรัทธาและจิตวิญญาณอันแรงกล้าของเซนต์เจอโรมในการศึกษาและแปลพระคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ เซนต์เจอโรมเป็นนักบวชคาทอลิกและเป็นหนึ่งใน “ปิตาจารย์” (*Fathers of the Church*) แห่งยุคคริสต์ศตวรรษแรก ๆ เขาเป็นผู้แปลและปรับปรุงพระคัมภีร์จากภาษากรีกและภาษาละตินโบราณ ให้กลายเป็นฉบับ “Vulgate” ซึ่งเป็นพระคัมภีร์

ภาษาละตินที่ถือกำเนิดขึ้นในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 5 พระคัมภีร์ได้รับสถานะ “ศักดิ์สิทธิ์” ตั้งแต่เริ่มต้น แตกต่างจากม้วนคัมภีร์ในโลกคลาสสิก พระคัมภีร์นั้นแม้จะมีขนาดเล็กแต่กลับบรรจุแนวคิดที่โอบคลุมทั้งโลก แนวคิดอันยิ่งใหญ่ภายในพื้นที่อันจำกัด

ภาพของ Dürer ตอกย้ำ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ของเนื้อหา ผ่านองค์ประกอบ 3 ประการที่เชื่อมโยงกันเป็นสามเหลี่ยม ได้แก่:

- สัตว์ที่หลับใหล เป็นสัญลักษณ์ของโลกธรรมชาติ
- รัศมีรอบศีรษะของเซนต์เจอโรม (halo) เป็นตัวแทนของโลกจักรวาลหรือสิ่งเหนือธรรมชาติ
- กะโหลกศีรษะ คือสัญลักษณ์ของโลกมนุษย์และความตาย

กะโหลกซึ่งวางอยู่ตรงข้ามกับรัศมี และมีไม้กางเขนอยู่ระหว่างกลาง แสดงถึงความขัดแย้งและสมดุลระหว่าง “โลกนี้” กับ “โลกหน้า” โดยเป็นการเตือนใจผู้ชมถึงข้อจำกัดของชีวิต และกระตุ้นให้ระลึกถึงมนุษย์ โดยพื้นฐานว่า *“นี่คือมนุษย์คนหนึ่ง”* ในโลกปัจจุบัน กะโหลกของ Dürer กลับสะท้อนถึง “การเสื่อมถอยของความเข้าใจในความเป็นนิรันดร์” การทำความเข้าใจรูปภาพนี้จึงแสดง ให้เห็นว่ามนุษย์สามารถตายได้ การศึกษาภาพนี้จึงเป็นการเปรียบเทียบ แม้แต่สิ่งปลูกสร้างอย่างอนุสาวรีย์ที่ผู้สร้างต้องการให้มีความเป็นนิรันดร์ ก็สามารถเปลี่ยนแปลงไปสู่ความไม่แน่นอนและเสื่อมสลายได้เช่นกัน



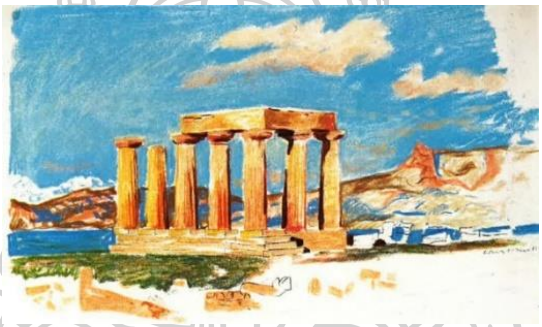
รูปภาพที่ 30 ผลงานศิลปะ Monument 7 for V. Tatlin

ที่มา: https://daskunstbuch.at/2013/02/17/ausstellung-dan-flavin-zeichnen-noch-bis-03-03-2013-in-der-kunsthalle-bielefeld/monument-for-v-tatlin-1964-2/

ผลงาน *Monument 7 for V. Tatlin* ของ Dan Flavin ใช้แสงฟลูออเรสเซนต์แทนเนื้อหา สร้าง “พื้นที่แห่งเวลา” ที่ชวนให้ผู้ชมรู้สึกถึงภาวะชั่วคราวและการเสื่อมสลาย โดยไม่ต้องมีภาพหรือความทรงจำใดให้จดจำ ศิลปะทั้งสามชิ้น มีจุดร่วมคือการตั้งคำถามต่อความเป็นอนุสาวรีย์และพยายามหาทาง “จัดการกับกาลเวลา” ผ่านศิลปะ ที่ทั้งผู้ชมและงานศิลปะต่างถูกรวมเข้าด้วยกันในภาวะเสื่อมถอย

3.1.5 Louis I. Kahn: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะจิตวิญญาณของสถาปัตยกรรม

ในบทความสำคัญของเขา เมื่อปี ค.ศ. 1944 หลุยส์ ไอ คาน ได้วิจารณ์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ว่าเป็นแนวทางที่ขาดความลุ่มลึกและละเลยคุณค่าทางประวัติศาสตร์ เขาตั้งคำถามต่อความละเลยการศึกษารูปแบบประณีตของมหาวิหารยุคกลางที่สะท้อน “ความรักในความสมบูรณ์แบบ”(love of perfection) หลุยส์ ไอ คาน นิยาม “ความเป็นอนุสาวรีย์” ว่าเป็นคุณภาพทางจิตวิญญาณของสถาปัตยกรรม ซึ่งสะท้อน “ความเป็นนิรันดร์” ผ่านรูปแบบ โครงสร้าง และวัสดุที่เหมาะสม ไม่ใช่การลอกเลียนรูปแบบเก่า คาน เรียกร้องให้คนรุ่นใหม่หลังสงครามโลกศึกษาวัสดุและเทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อฟื้นคืนหลักการพื้นฐานของความยิ่งใหญ่ในอดีต ภายหลังเขาได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกความเป็นอนุสาวรีย์แห่งศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะบทบาทในการเสนอรูปแบบใหม่ของศูนย์กลางเมืองในบริบทหลังสงคราม (Curtis, 1996)



รูปภาพที่ 31 ภาพเขียน ของหลุยส์ ไอ คาน

ที่มา: https://www.tumblr.com/the-drawing-center/148457473262/the-travel-sketches-of-louis-l-kahn

“การกำหนดมาตรฐาน การประกอบชิ้นส่วนสำเร็จรูป การทดลองควบคุม การทดสอบ และความเชี่ยวชาญเฉพาะทาง ไม่ใช่อสุรกายที่ศิลปินพึงหลีกเลี่ยงด้วยความอ่อนไหวอันละเอียดอ่อน หากแต่เป็นเพียงวิธีการร่วมสมัยในการควบคุมศักยภาพของวัสดุเพื่อการดำรงอยู่ สิ่งที่ศิลปินจำเป็นต้องครอบครองเพื่อขจัดความหวาดกลัวในการปฏิบัติ และขยายขอบเขตสัญชาตญาณเชิงสร้างสรรค์ของตนให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ความสามารถดังกล่าวจะส่งผลต่อชีวิตการงานของศิลปิน อีกทั้งมอบความปีติและการรับใช้สังคมอย่างร่วมสมัย" (Khan, 1994, p. 31) ข้อความข้างต้น ทำให้สะท้อนแนวคิดของ หลุยส์ ไอ คาน ที่ไม่ได้ปฏิเสธวัสดุและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ความสำเร็จรูปของรูปแบบการก่อสร้าง จึงไม่ใช่สิ่งที่ทำให้ คาน เกิดความวิตก แต่เป็นความท้าทายในการออกแบบซึ่งสามารถสร้างผลลัพท์ที่น่าสนใจได้

งานของหลุยส์ ไอ คาน นั้นมีความเข้าใจลึกซึ้งเกี่ยวกับ การรับรู้ของมนุษย์ ซึ่งทำให้เขาสามารถสร้างสถาปัตยกรรมที่นอกเหนือจากการใช้รูปทรงเรขาคณิตหรือการอ้างอิงสถาปัตยกรรมในอดีต งานของเขาจึงเต็มไปด้วยความลึกซึ้งทางสัญลักษณ์ ซึ่งแสดงให้เห็นผ่านการจัดวางองค์ประกอบ

ทางสถาปัตยกรรมที่แม่นยำ การเลือกใช้วัสดุที่หนักแน่น และการสร้างพื้นที่ที่กระตุ้นความรู้สึกและความคิดของผู้ใช้ ทำให้เกิดพื้นที่สำหรับการตีความและเชิญชวญให้ผู้คนต่างๆ ค้นหาความเชื่อมโยงระหว่างตนเองกับสถาปัตยกรรม ความเป็นอนุสาวรีย์บ่งบอกถึงความพยายามสร้างความสมบูรณ์แบบของโครงสร้าง ความชัดเจนของรูปแบบและขนาด ซึ่งมีส่วนอย่างมากต่อความน่าประทับใจ (Khan, 1994, p. 21)

3.1.6 Aldo Rossi: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะความทรงจำของเมือง

Aldo Rossi เป็นหนึ่งในนักทฤษฎีสถาปัตยกรรมร่วมสมัยที่มีบทบาทสำคัญในการฟื้นฟูแนวคิดเกี่ยวกับ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ภายใต้กรอบของประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และความต่อเนื่องของเมือง ในผลงานหลักของเขา *The Architecture of the City* (Rossi, 1966) Rossi ได้แย้งว่าความเข้าใจในเมืองไม่ควรถูกลดทอนให้เหลือเพียงระบบหน้าที่ทางสังคม เศรษฐกิจ หรือกายภาพเท่านั้น หากแต่เมืองควรได้รับการมองว่าเป็น “โครงสร้างทางความทรงจำ” ที่องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางอย่างสามารถดำรงอยู่เหนือบริบททางเวลาได้ Rossi ใช้คำว่า “พื้นที่แห่งความทรงจำ” (*Locus of Collective memory*) เพื่ออธิบายบทบาทของสิ่งปลูกสร้างบางประเภทที่แม้จะไม่ได้ทำหน้าที่เชิงประโยชน์ใช้สอยอีกต่อไป แต่กลับยังคงอยู่ในจิตสำนึกของสาธารณะในฐานะ “องค์ประกอบของเมือง”(*Urban artifact*) Rossi มองว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์” (*Monumentality*) ไม่ได้เกิดจากความใหญ่โตของรูปทรง หากแต่เกิดจาก พลังแห่งการสะสมความหมายซ้ำๆ จากประสบการณ์ของผู้คนและประวัติศาสตร์ ตัวอย่างเช่น โรงละคร, โบสถ์, ป้อมปราการ, หรือสุสาน ที่แม้จะถูกทิ้งร้างก็ยังสามารถทำหน้าที่เป็นอนุสาวรีย์ได้ Rossi ยังวิพากษ์แนวคิดสมัยใหม่ที่พยายามออกแบบเมืองโดยละทิ้งอดีตและลบล้างโครงสร้างทางความทรงจำ เขาชี้ว่าเมืองไม่สามารถถูกออกแบบด้วยตรรกะเชิงหน้าที่เพียงอย่างเดียวได้ เนื่องจากเมืองนั้น “ถูกสร้างโดยเวลา” และความทรงจำต่างหากที่หล่อเลี้ยงเอกลักษณ์ของมัน

"เมืองคือศูนย์กลางของความทรงจำร่วม เป็นพื้นที่ของสาธารณะ และคือภาพสะท้อนความทรงจำของผู้คนที่อาศัยอยู่ในนั้น" (“The city is the locus of the collective memory. It is the place of the collective; it is the memory of its people.”) (Rossi 1982, p. 130)

ดังนั้น สำหรับ Rossi ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมไม่ใช่เพียงความยิ่งใหญ่หรือการแสดงออกทางอำนาจแบบดั้งเดิม แต่คือ “ความต่อเนื่องทางความหมาย” ที่ฝังแน่นอยู่ในโครงสร้างของเมือง” โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสิ่งปลูกสร้างที่ไม่สามารถถูกทำซ้ำได้ และกลายเป็นจุดหมายทางความรู้สึกของผู้คน



รูปภาพที่ 32 ภาพจากหนังสือ Learning from Las Vegas
ที่มา: https://vkblogger.wordpress.com/about/semiotics-the-study-of-signs/

3.1.7 Robert Venturi: ความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะความซับซ้อนของความหมาย

"ความพยายามของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในการเน้นความเรียบง่ายและปฏิเสธความประดับประดา ไม่ได้นำไปสู่ความชัดเจนหรือความหมาย แต่กลับลดทอนความมีชีวิตชีวาและความซับซ้อนของสถาปัตยกรรม" (Venturi, 1966, p. 34)

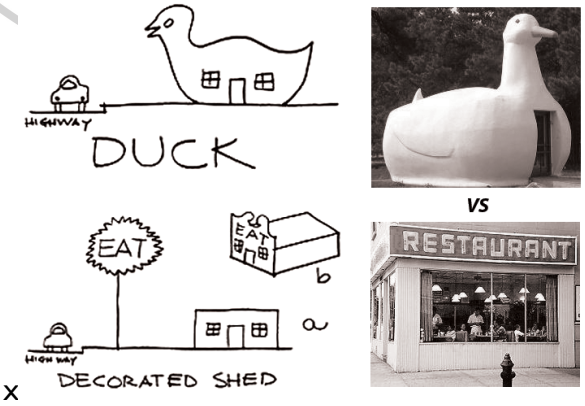
โรเบิร์ด เวนทูรี่ ได้เสนอแนวคิดในการออกแบบสถาปัตยกรรมที่แตกต่างจากหลักการดั้งเดิมของยุคสมัยใหม่ เขามองว่าการออกแบบสถาปัตยกรรมควรเปิดกว้างและยอมรับความหลากหลายของรูปแบบและสัญลักษณ์ต่างๆ ที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ในแต่ละช่วงเวลา ในหนังสือ Complexity and Contradiction in Architecture ของโรเบิร์ด เวนทูรี่ ซึ่งเผยแพร่ในปี ค.ศ. 1966 เป็นการทบทวนและตั้งคำถามกับหลักการของสถาปัตยกรรมยุคสมัยใหม่ ที่เน้นความเรียบง่ายและรูปทรงที่ลดทอนสิ่งที่ซับซ้อนออกไป โดยในหนังสือนี้ เวนทูรี่เน้นย้ำถึงสนับสนุนความซับซ้อนและความหลากหลายในสถาปัตยกรรม เวนทูรี่เห็นว่าสถาปัตยกรรมควรสะท้อนความขัดแย้งและความกำกวม (Ambiguity) เพื่อสร้างความหมายที่หลากหลายและซับซ้อน ในสถาปัตยกรรม การที่เขาเสนอให้สถาปัตยกรรมไม่จำเป็นต้องมีความสมมาตรหรือเรียบง่ายเสมอไปและไม่จำเป็นต้องมีความสง่างามในรูปแบบที่เป็นทางการ แต่ขึ้นอยู่กับความสามารถในการสื่อสารและสร้างประสบการณ์ที่หลากหลาย

เฟรดริค แจมสัน (Fredric Jameson) ได้ขยายความในประเด็นนี้ในหนังสือ "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism" ค.ศ.1991 โดยชี้ให้เห็นว่า สถาปัตยกรรมหลังสมัยใหม่ได้เปลี่ยนแปลงความเป็นอนุสาวรีย์จากการแสดงออกถึงอำนาจของรัฐและสถาบัน ไปสู่การสะท้อนพลังของโลกทุนนิยมและการบริโภค ที่ผสมผสานระหว่างจริงและเท็จ อดีตและปัจจุบัน ซึ่งทำให้ความหมายของความเป็นอนุสาวรีย์มีความลื่นไหลและไม่ชัดเจนมากขึ้น

นักปรัชญาฌอง-ฟรองซัวส์ ลีโยตาร์ด (Jean-François Lyotard) ได้นำเสนออีกมุมมองหนึ่งในงานเขียน "The Postmodern Condition" (1979) ยุคหลังสมัยใหม่ สิ่งสำคัญคือการยอมรับความหลากหลายและการตีความที่แตกต่าง มากกว่าการพยายามสร้างสัญลักษณ์ที่มีความหมายสากลหรือความเป็นหนึ่งเดียว

เพิงประดับประดาและสถาปัตยกรรมเป็ด

ในหนังสือ Learning from Las Vegas จัดทำขึ้น ในปี ค.ศ. 1972 โรเบิร์ด เวนทูรี่และเดนิส สก็อตต์ บราวน์ ได้สำรวจและวิเคราะห์แนวคิดของ "เพิงประดับประดา" (Decorated Shed) ซึ่งหมายถึงการใช้สัญลักษณ์ที่ชัดเจนในสถาปัตยกรรมเพื่อนำเสนอความหมายที่มีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมร่วมสมัย แนวคิดนี้เน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่สามารถสื่อสารกับผู้คนได้อย่างตรงไปตรงมา การใช้สัญลักษณ์ที่สามารถเข้าถึงผู้คนได้ง่ายและสะท้อนถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในขณะนั้น สำหรับเวนทูรี่และสก็อตต์ บราวน์ สถาปัตยกรรมที่มีสัญลักษณ์เชิงพาณิชย์ เช่น ป้ายที่โดดเด่นและสะดุดตา มีความสำคัญในฐานะที่เป็นพื้นหลัง (Background) ที่รองรับการสื่อสารในรูปแบบที่ขี้เล่นและตรงไปตรงมา



รูปภาพที่ 33 ภาพบน สถาปัตยกรรมเป็ด, ภาพล่าง สถาปัตยกรรมเพิ่งที่ประดับประดา

ที่มา: https://99percentinvisible.org/article/lessons-sin-city-architecture-ducks-versus-decorated-sheds/

เวนทูรี่และสก็อตต์ บราวน์ยังได้เสนอรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า "เป็ด" (Duck Architecture) ซึ่งเป็นการออกแบบอาคารที่ใช้รูปทรงและองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมเพื่อแสดงหรือเป็นสัญลักษณ์ของจุดประสงค์โดยตรง การออกแบบในลักษณะนี้ทำให้สามารถระบุได้ทันทีว่าอาคารนั้นคืออะไรและทำหน้าที่อะไร เช่น อาคารที่มีรูปทรงเป็ดหรืออาคารที่มีการตกแต่งอย่างชัดเจนที่สื่อถึงกิจกรรมภายในของอาคารนั้น การใช้ "เป็ด" เป็นแนวทางในการออกแบบจึงทำให้สถาปัตยกรรมสามารถสื่อสารประโยชน์ใช้สอยและจุดประสงค์ของอาคารได้อย่างชัดเจน ทั้งในแง่ของรูปลักษณ์ภายนอกและการตกแต่งที่แสดงถึงลักษณะการทำงานของอาคาร (Venturi, 1972, pp. 87-163)

ความซับซ้อน และความขัดแย้ง ในสถาปัตยกรรม

(Complexity and Contradiction in Architecture)

ระดับต่างๆ ของความขัดแย้งทางความหมายและประโยชน์ใช้สอยในสถาปัตยกรรมนั้นมักจะเกี่ยวเนื่องกับลักษณะย้อนแย้ง (Paradox) ซึ่งอธิบายได้ด้วยคำว่า “แต่ในขณะเดียวกัน ก็ ...” ซึ่งฟังดูออกจะกำกวมอยู่มาก อย่างบ้านโชดาห์น (Shodan House) โดยเลอ คอร์บูซิเอ นั้นดูปิดทึบแต่ในขณะเดียวกันก็โปร่ง คือเป็นทรงลูกบาศก์ซึ่งมีมุมต่างๆปิดทึบ แต่ก็มีการเจาะช่องบนผนังด้านต่างๆ ให้เกิดความโปร่ง (Venturi, 2002) สิ่งนี้ Venturi มองว่าสถาปัตยกรรมควรยอมรับความ “ทั้ง-และ” (Both-and) แทนที่จะปฏิเสธความขัดแย้งแบบ “หนึ่งหรืออีกหนึ่ง” (Either-or) Venturi ยังให้ความสำคัญกับ องค์ประกอบทำงานซ้อนทับ (Double-Functioning Element) ที่มีบทบาทสองด้านพร้อมกัน จากหลักคิด “Contradictory Levels Continued ยอมรับองค์ประกอบที่มีความหมายทับซ้อนกัน โดยยกตัวอย่างปริศนาเช่น ภายในที่สลับซับซ้อนกับภายนอกที่เรียบง่าย หรือความสมมาตรที่ตั้งอยู่ร่วมกับความไม่สมมาตร สรุปแล้ว การทบทวนแนวคิดของ Venturi เรื่อง “Both–And” และ “Double-Functioning Element” ช่วยเน้นให้เห็นว่าลักษณะสำคัญของ ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม คือการมีความหมายหลายชั้นและสามารถทำหน้าที่หลายรูปแบบในคราวเดียวกัน.

3.1.8 เรม โคลฮาส (Rem Koolhaas) แนวคิดของความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคร่วมสมัย

แนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ ซึ่งสัมพันธ์กันในอดีตกับความคงทน อำนาจเชิงสัญลักษณ์และลำดับชั้นที่เป็นทางการ ได้ผ่านการเปลี่ยนแปลงอย่างลึกซึ้งในวาทกรรมทางสถาปัตยกรรมร่วมสมัย เรม โคลฮาส หนึ่งในสถาปนิกและนักทฤษฎีที่มีอิทธิพลมากที่สุดในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 และต้นศตวรรษที่ 21 ท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับความเป็นอนุสาวรีย์ ด้วยการเปิดรับความลื่นไหล ความสามารถในการปรับตัว และผลกระทบของโลกาภิวัตน์ต่อสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้น (Koolhaas & Mau, 1995, pp. 495–516) ความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัย ไม่ควรพึ่งพาสัญลักษณ์ที่คงที่อีกต่อไป แต่หันไปมีส่วนร่วมกับเทคโนโลยี เศรษฐกิจ สังคมและการเมืองที่กำหนดสภาพเมืองแทน (Leatherbarrow & Mostafavi, 2002, pp. 78–90)

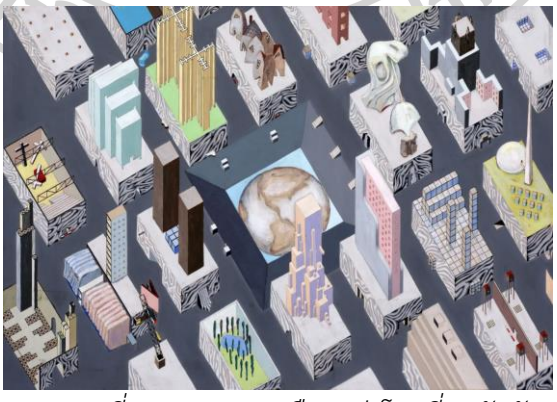


รูปภาพที่ 34 อาคาร วูลเวิร์ท, 1913

ที่มา: https://huellasdearquitectura.com

อัตอนุสาวรีย์ (Auto Monument)

อัตอนุสาวรีย์ เป็นคำนิยามของอาคารระฟ้าในแมนฮัตตัน ที่ถูกเขียนไว้ในหนังสือ Delirious New York โดย เรม โคลฮาส ซึ่งอธิบายถึงแนวทางนี้ ว่า“หากว่าอาคารใดมีขนาดมหึมาอาคารนั้นก็จะกลายเป็นอนุสาวรีย์ไปโดยปริยาย ถึงแม้ว่ากิจกรรมที่เกิดขึ้นภายในอาคารนั้นไม่คู่ควรพอจะเป็นอนุสาวรีย์ อนุสาวรีย์รูปแบบนี้แตกต่างจากความหมายดั้งเดิมที่เคยบัญญัติมาแล้ว แต่อนุสาวรีย์นี้เกิดขึ้นเพราะขนาดที่ใหญ่มหึมาของอาคารจนไม่สามารถหลีกเลี่ยงการเป็นสัญลักษณ์ได้ นับว่าเป็นคุณลักษณะที่บริสุทธิ์และแท้จริงของตึกระฟ้า” (Rem Koolhaas, 1978, p. 99)



รูปภาพที่ 35 ภาพวาด เมืองแห่งโลกที่ถูกกักขัง

ที่มา: https://www.metalocus.es/en/news/mission-postmodern-heinrich-klotz-and-wunderkammer-dam

ความใหญ่โต : ปัญหาของอาคารขนาดใหญ่ (Bigness and the Problem of the Large)

แนวคิดเรื่อง "ความใหญ่โต" (Bigness) ใน หนังสือ S, M, L, XL ถูกตีพิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1995 ซึ่งเป็นการวิจารณ์และการสำรวจผลกระทบของขนาดสถาปัตยกรรมที่ส่งผลกระทบอย่างมากต่อรูปแบบ ประโยชน์ใช้สอยและความเป็นเมือง เรม โคลฮาส ให้เหตุผลว่า เมื่ออาคารมีขนาดเกินขนาดที่กำหนด อาคารเหล่านั้นจะไม่เป็นไปตามกฎสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิมในเรื่ององค์ประกอบ สัดส่วน และรายละเอียดอีกต่อไป แทนที่จะพัฒนาตรรกะของตนเองโดยไม่ขึ้นกับบริบทหรือความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ (Koolhaas, 1995, pp. 502–505) ปรากฏการณ์นี้เรียกว่า "ปัญหาของความใหญ่" ซึ่งท้าทายบทบาทของสถาปัตยกรรมในการกำหนดเมือง โดยอธิบาย ทฤษฎีนี้ไว้ 5 ข้อด้วยกัน :

1. **ความเป็นอิสระของมวลอาคาร (Monolithic Autonomy)** ในอาคารที่มีขนาดใหญ่เป็นพิเศษ ท่าทางทางสถาปัตยกรรม (Architectural Gestures) ไม่อาจควบคุมหรือครอบคลุมองค์รวมได้อีกต่อไป องค์ประกอบย่อยต่าง ๆ จึงเริ่มมีบทบาทเฉพาะตัวอย่างเป็นอิสระ แต่ยังคงมีเป้าหมายร่วมกันในการสร้างผลลัพธ์ทางสถาปัตยกรรม (Koolhaas, 1995, p. 499)
2. **การนิยามใหม่ผ่านเทคโนโลยี (Technological Redefinition)** ระบบทางเทคนิค เช่น ลิฟต์ ได้เปลี่ยนแปลงโครงสร้างของอาคาร ให้กลายเป็นกลไกในแนวดิ่ง ซึ่งแทนที่แนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับขนาด รายละเอียด และองค์ประกอบ ด้วยการใช้งานที่มีประสิทธิภาพสูงกว่า (Koolhaas, 1995)
3. **ความแยกขาดระหว่างเปลือกนอกกับภายใน (Facade–Interior Disjunction):** ในสถาปัตยกรรมยุคใหม่ เปลือกอาคารหรือฟาซาด (Facade) ไม่จำเป็นต้องสะท้อนการใช้งานภายในอีกต่อไป แต่สามารถแสดงออกรูปแบบได้อย่างอิสระด้วยภาษาทางสถาปัตยกรรมของตนเอง (Koolhaas, 1995)
4. **ขนาดในฐานะตัวกำหนดการรับรู้ (Scale as Determinant):** การรับรู้ว่าอาคารหนึ่งดีหรือไม่ดีอาจขึ้นอยู่กับขนาดล้วน ๆ โดยไม่คำนึงถึงคุณภาพของการออกแบบสถาปัตยกรรมแต่อย่างใด (Koolhaas, 1995)
5. **การหลุดออกจากบริบทเมือง (Contextual Detachment):** “ความใหญ่โต” (Bigness) ทำให้บริบทของเมืองหมดความหมาย อาคารขนาดใหญ่กลายเป็นระบบที่อ้างอิงตนเอง ไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมทางเมืองอีกต่อไป (Koolhaas, 1995, p. 515)

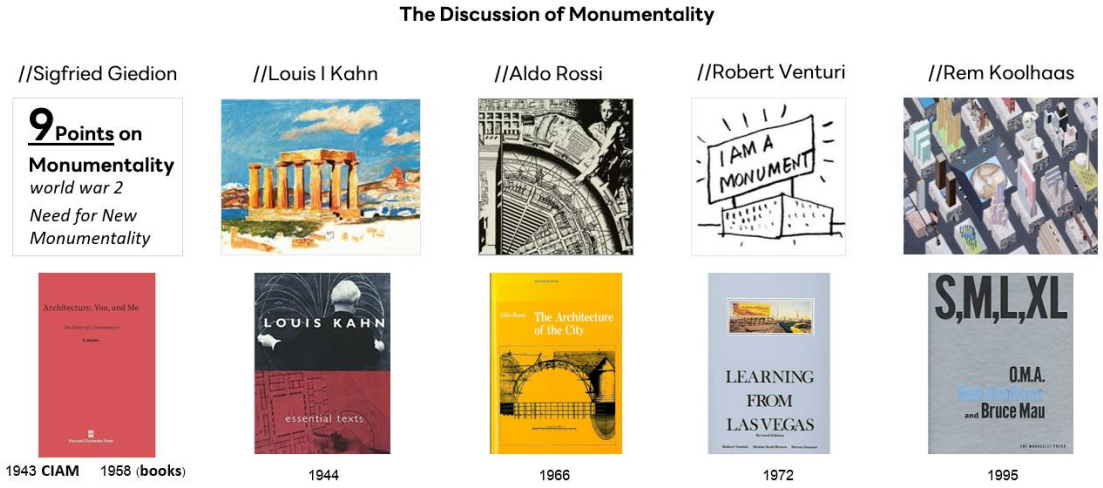
การเปลี่ยนแปลงในลักษณะนี้ นำไปสู่คำถามสำคัญเกี่ยวกับบทบาทของสถาปัตยกรรมต่อแนวคิดเรื่องเมือง (Urban) ดังที่เจนคส์ (Jencks, 2005, pp. 38–42) ได้ชี้ว่า แม้อาคารขนาดมหึมาเหล่านี้จะดูโดดเดี่ยว หากแต่ยังคงมีศักยภาพในการตอบสนองต่อความซับซ้อนของบริบทเมืองในแบบใหม่

3.2 Liquid modernity

นักสังคมวิทยาชาวโปแลนด์ Zygmunt Bauman เสนอคำว่า *liquid modernity* เพื่ออธิบายสภาวะของโลกปัจจุบันที่เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน อัตลักษณ์ผันแปร ขอบเขตวัฒนธรรมไม่ชัดเจน และทุกสิ่งเกิดขึ้นเร็วและหายไปเร็ว ในโลกเช่นนี้ แนวคิดแบบ “อนุสาวรีย์” ที่เน้นความถาวร การยิ่งใหญ่ และความมั่นคงจึงถูกตั้งคำถาม เพราะผู้คนไม่ต้องการสิ่งที่ “ถาวร” อีกต่อไป หากต้องการสิ่งที่ ปรับตัวได้ มีชีวิต และเปิดรับประสบการณ์ใหม่

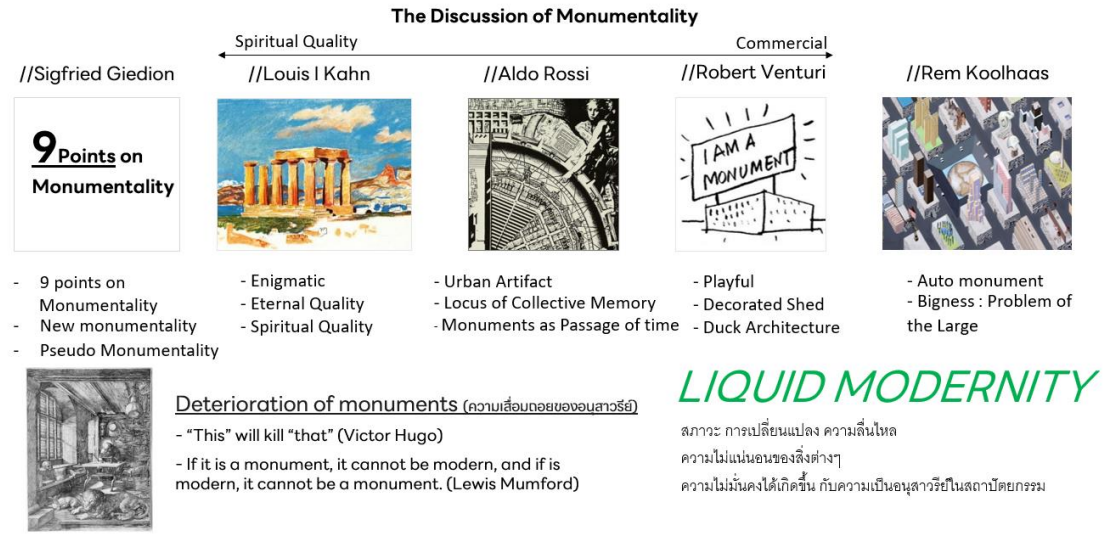
เบามันน์ได้สรุปลักษณะสำคัญของโลกสมัยใหม่ไว้ว่า *“ความเปลี่ยนแปลงคือความคงที่หนึ่งเดียว และความไม่แน่นอนคือความแน่นอนหนึ่งเดียว”* ซึ่งหมายความว่าในยุคปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงกลายเป็นสภาวะสามัญที่เกิดขึ้นตลอดเวลา และสิ่งเดียวที่เรามั่นใจได้ก็คือความไม่แน่นอนนั่นเอง สังคมไม่อาจยึดถือความมั่นคงถาวรหรือความสมบูรณ์แบบใดๆ อีกต่อไป ในอดีตการเป็นคนทันสมัย (*to be modern*) อาจหมายถึงการมุ่งไปสู่ “สภาวะสุดท้ายที่สมบูรณ์แบบ” แต่ในยุคนี้ *การเป็นสมัยใหม่* หมายถึงการพัฒนาปรับปรุงไม่สิ้นสุดโดยไม่มีสภาพสุดท้ายให้ไปถึง และไม่มีใครปรารถนาสภาพสุดท้ายนั้นด้วย

แนวคิด *Nine Points on Monumentality* (Giedion et al., 1943) ได้เสนอกรอบในการเข้าใจอนุสาวรีย์ในบริบทสมัยใหม่ โดยเน้นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ควรสะท้อนเจตจำนงของยุคสมัย (*Kunstwollen*) และสร้างแรงกระตุ้นต่อความทรงจำร่วมของสังคม (*Collective Memory*) ผ่านรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่สง่างามและทรงพลัง ทว่า เมื่อบริบทของโลกเปลี่ยนผ่านจากยุคโมเดิร์นสู่หลังสมัยใหม่ แนวคิดของ Louis I. Kahn ยังคงยึดมั่นในแก่นแท้ของความเป็นอนุสาวรีย์ในฐานะสิ่งที่สัมผัสจิตวิญญาณและความเป็นนิรันดร์ Aldo Rossi มองอนุสาวรีย์ เป็นองค์ประกอบของเมือง ที่มีความทรงจำซ้อนทับกัน ที่สร้างความต่อเนื่องของความหมาย ในขณะที่ Robert Venturi กลับลดทอนความศักสิทธ์ของความเป็นอนุสาวรีย์ลง เพื่อเปิดพื้นที่ให้กับสิ่งธรรมดาที่แฝงความหมายและสัญลักษณ์ของชีวิตสมัยใหม่ และในมิติที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง Rem Koolhaas กลับมองว่าอนุสาวรีย์ในโลกหลังสมัยใหม่ไม่จำเป็นต้องมีความหมายหรือความทรงจำใดๆ อยู่เลย เพราะพลังของมันอยู่ที่ “ขนาด” และ “อิทธิพล” ในระดับโครงสร้างเมือง มุมมองที่หลากหลายเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ใช่สิ่งคงที่ หากแต่เป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนตามสภาพแวดล้อม สังคม เทคโนโลยี และอุดมคติของสังคมแต่ละยุคสมัย การยอมรับว่า "ความเป็นอนุสาวรีย์ในแต่ละช่วงเวลานั้นไม่เหมือนกัน" จึงไม่ใช่การปฏิเสธคุณค่าในอดีต แต่คือการเข้าใจความหมายอย่างลึกซึ้ง



รูปภาพที่ 36 แสดง ภาพรวมของการอภิปราย

ที่มา: ผู้วิจัย



รูปภาพที่ 37 แสดง เนื้อหาและผลของการอภิปราย

ที่มา: ผู้วิจัย

3.3 พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในงานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงงานร่วมสมัย

3.3.1 จุดเริ่มต้นของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

ในเมโสโปเตเมีย การเกิดขึ้นครั้งแรกของสถาปัตยกรรมทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการเชื่อมโยงกับมิติจักรวาลของจักรวาล ซิกฟรีด กีเดียน ได้ตั้งข้อสังเกตว่า "การปรากฏตัวครั้งแรกของวิหารที่มนุษย์สร้างขึ้นในเมโสโปเตเมีย เป็นการบ่งชี้ถึงการเกิดขึ้นของ ”ความยิ่งใหญ่ในสถาปัตยกรรม” ความปรารถนาในสมัยโบราณนี้ที่จะมีส่วนร่วมกับพลังที่มองไม่เห็นได้แสดงออกถึงการแสดงออกทางสถาปัตยกรรมครั้งแรกในรูปแบบของวิหาร โครงสร้างเหล่านี้เกิดจากความต้องการที่จะฝังคุณค่าไว้ในโครงสร้างที่ถาวร ซึ่งเป็นกระบวนการที่บรรลุผลได้ผ่านการพิจารณาอย่างรอบคอบในเรื่องรูปแบบ ขนาด และวัสดุ วิหารไม่เพียงแต่กำหนดสภาพแวดล้อมเท่านั้น แต่ยังนำเสนอวิสัยทัศน์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเกี่ยวกับความจริง ซึ่งเชื่อมโยงสวรรค์เบื้องบนประกอบเป็นแบบจำลองของโลกของชาวสุเมเรียนและบาบิลอน



รูปภาพที่ 38 ซิกกูรัต

ที่มา: https://www.penn.museum/sites/bulletin/3023/

วิหารขั้นบันไดแห่งเมโสโปเตเมียเป็นตัวอย่างแรกสุดของสถาปัตยกรรมที่ได้รับการออกแบบอย่างพิถีพิถันซึ่งผสมผสานกับแรงบันดาลใจในการสร้างอนุสรณ์สถาน โดยถือเป็นต้นแบบโดยตรงของซิกกูรัต ซิกฟรีด กีเดียน กล่าวถึงโครงสร้างเหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ของทั้งสถาปัตยกรรมและอนุสรณ์สถาน เขาเน้นย้ำถึงลักษณะที่สำคัญที่สุดของโครงสร้างเหล่านี้ว่าเป็นการตกแต่งภายใน ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความสำคัญเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นแนวคิดที่แสดงให้เห็นในงานสถาปัตยกรรมในยุคหลังซึ่งมีผลลัพธ์ที่แตกต่างกันไป การเน้นย้ำถึงคุณภาพของภายในนี้มาจากข้อเท็จจริงที่ว่าวิหารเมโสโปเตเมียสามารถ

เข้าถึงได้สำหรับทุกคนโดยไม่คำนึงถึงสถานะทางสังคมและเป็นครั้งแรกที่มนุษย์หาทางเชื่อมโยงสถาปัตยกรรมกับพระเจ้า โดยทำหน้าที่สาธารณะที่เชื่อมโยงอาณาจักรแห่งจักรวาลเข้ากับประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของผู้ใช้ ความเคารพนับถืออย่างลึกซึ้งที่ชาวสุเมเรียนและบาบิลอนมีต่อวิหารของตนนั้นทำให้เข้าใจแนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ของพวกเขาได้เป็นอย่างดี การนำกำแพงเข้ามาใช้เป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมเพื่อแบ่งแยกและแบ่งเขตแดนนั้นช่วยอำนวยความสะดวกในการสร้างพื้นที่ภายใน ซึ่งเปิดให้ทุกคนเข้าชมได้นั้นถือกำเนิดขึ้นเพื่อใช้เป็นหนทางในการรับมือกับความไม่แน่นอนที่เกิดจากน้ำท่วมที่รุนแรง แม้ว่าแม่น้ำไทกริสที่รุนแรงจะท่วมพื้นที่โดยรอบ แต่ความสูงตระหง่านและโครงสร้างที่แข็งแรงของวิหารก็ทำให้วิหารแห่งนี้กลายเป็นสถานที่สำคัญ การออกแบบที่นี้ช่วยต้านทานกระแสน้ำที่เปลี่ยนแปลงของแม่น้ำได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ทรงพลังของการเปลี่ยนแปลง



รูปภาพที่ 39 พีระมิดแห่งกิซา

ที่มา: https://smarthistory.org/the-great-pyramids-of-giza

มหาพีระมิดแห่งกิซาเป็นโครงสร้างที่ยังคงหลงเหลือจากเจ็ดสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคโบราณและแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของขนาดที่ไร้คู่เปรียบเป็นเวลาหลายพันปี การก่อสร้างพีระมิดสะท้อนแนวทางที่แตกต่างจากอารยธรรมเมโสโปเตเมีย ซึ่งเน้นพื้นที่ภายใน ขณะที่ชาวอียิปต์ให้ความสำคัญกับความยิ่งใหญ่ของรูปร่างและสัดส่วน (Fakhry, 1961) พีระมิดแห่งกิซาถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นสุสานของฟาโรห์คูฟู และถือเป็นสิ่งก่อสร้างที่สูงที่สุดในโลกถึง 43 ศตวรรษ (Lehner, 1997) รูปแบบพัฒนาต่อเนื่องจากพีระมิดขั้นบันไดของเมโสโปเตเมีย แต่มีการเน้นความอลังการทางกายภาพอย่างเด่นชัด (Giedion, 1962) ความยิ่งใหญ่ของขนาด วิธีการก่อสร้างที่ซับซ้อน และการใช้ทรัพยากรจำนวนมหาศาล ทำให้พีระมิดแห่งกิซากลายเป็นตัวอย่างสำคัญของ "อนุสาวรีย์" ในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม “การสร้างรูปทรงเรขาคณิตของศิลปะอียิปต์ทั้งหมดแสดงถึงอุดมคติทางสถาปัตยกรรมพีระมิด เป็นความสมบูรณ์แบบที่คาดการณ์ได้ซึ่งจำลองขึ้นใหม่ในรูปแบบจักรวาล” แม้ว่าจะน่าดึงดูดใจที่จะมองพีระมิดเป็นเพียงผลงานทางวัตถุและวิศวกรรมที่น่าทึ่ง แต่ความยิ่งใหญ่ที่แท้จริงนั้นส่วนใหญ่มาจากลักษณะเชิงสัญลักษณ์และรากฐาน*อุดมคติ*



รูปภาพที่ 40 วิหาร Parthenon

ที่มา: https://mrnussbaum.com/storage/uploads/activities/wlandmark3/landmarks-of-greece.html

ชาวกรีกโบราณได้ใช้สถาปัตยกรรมเป็นรากฐานของสังคม เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ที่สถาปัตยกรรมแทรกซึมอยู่ในทุกมิติของชีวิต เช่นเดียวกับชาวสุเมเรียนและบาบิโลน พวกเขาตระหนักถึงความจำเป็นของ “ความเท่าเทียม” ขณะเดียวกันก็คล้ายกับชาวอียิปต์ที่เล็งเห็นถึงความต้องการในการสร้างสิ่งปลูกสร้างซึ่ง “เหนือกว่าโลกทางกายภาพ” ด้วยเหตุนี้ สถาปัตยกรรมของกรีซ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่กรุงเอเธนส์ จึงสามารถสะท้อนความซับซ้อนร่วมสมัยของสังคมในเชิงจิตวิญญาณได้อย่างมีชีวิตชีวา

ในหนังสือ The Human Condition นักปรัชญาสังคม Hannah Arendt ได้วิเคราะห์การแบ่งชีวิตออกเป็นสองมิติในสังคมเอเธนส์ คือ มิติส่วนตัว และ มิติสาธารณะ มิติส่วนตัวเป็นโลกของ “ความจำเป็น” และ “ความไม่ยั่งยืน” ซึ่งสะท้อนผ่านสถาปัตยกรรมประเภท “บ้าน” บ้านจึงกลายเป็นเงื่อนไขของการมีสิทธิเป็นพลเมือง และเปิดทางไปสู่การมีส่วนร่วมในชีวิตสาธารณะ ขณะที่มิติสาธารณะ คือสิ่งที่ “สามารถถูกมองเห็นโดยผู้อื่น” เป็นโลกของเสรีภาพ การแบ่งปันและความยั่งยืน (Arendt, 1958) สถาปัตยกรรมนี้คือ "อะโกรา" (Agora) ความโดดเด่นของอะโกรา คือการเป็นจุดกึ่งกลางระหว่างเนโครโพลิส (เมืองแห่งความตาย) และอะโครโพลิส (เมืองแห่งเทพเจ้า) หรืออีกนัยหนึ่ง คืออยู่ระหว่างอดีตกับอนาคต ความเปลี่ยนแปลงของประโยชน์ใช้สอยและสถาปัตยกรรมในอะโกราสะท้อนพลวัตทางการเมืองที่ไม่หยุดนิ่ง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นแนวคิดที่มั่นคงเกี่ยวกับโลก ชาวเอเธนส์รับรู้ถึงความไม่ยั่งยืนของมนุษย์ จึงพยายามถ่ายทอด “ความเป็นนิรันดร์ในแบบของส่วนรวม” ผ่านสถาปัตยกรรม แม้จะยังไม่มีรูปแบบ “อนุสาวรีย์” อย่างแท้จริงก็ตาม ดังที่นักกวีและนักปรัชญา Johann Gottfried Herder กล่าวไว้ว่า “ไม่มีอนุสาวรีย์ใดของมนุษย์จะคงอยู่ได้อย่างสมบูรณ์และตลอดกาลบนโลกใบนี้”



รูปภาพที่ 41 โดมภายในวิหาร แพนธีออน (Dome of Pantheon), 2017

ที่มา: https://www.romawonder.com/wp-content/uploads/2017/07/pantheon-oculus.jpg

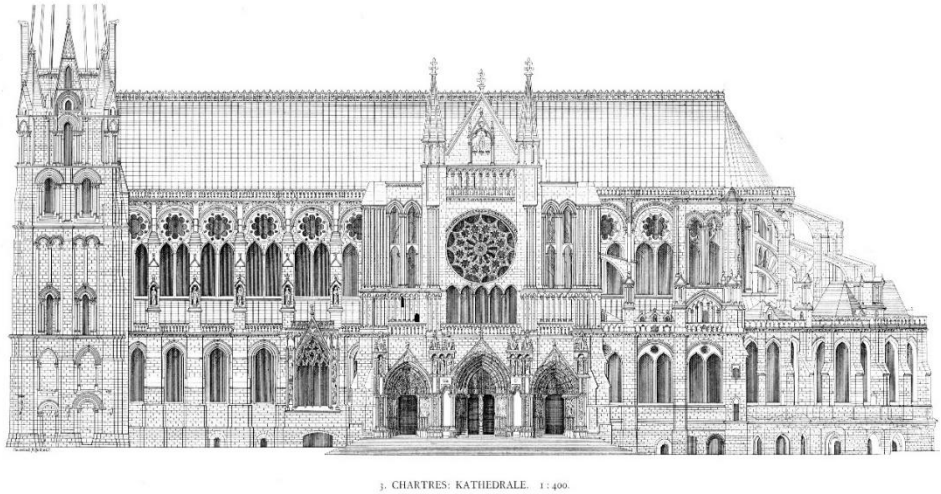
วิหารโรมัน แพนธีออน เป็นสิ่งมหัศจรรย์ทางวิศวกรรมและเทคโนโลยีที่แสดงให้เห็นถึงการใช้แสงจากธรรมชาติในการสร้างความประทับใจให้กับผู้คนที่ได้เข้ามาชมความงดงามของวิหารแห่งนี้ ด้วยความแม่นยำของการออกแบบทั้งในระบบผังทรงกลมและปริมาตรของที่ว่างที่สัมพันธ์กัน เชื่อมโยงโลกและสวรรค์ในการอ้างอิงถึงดาวเคราะห์และวันของเดือนตามปฏิทินโรมัน แสงเข้าสู่วิหารแพนธีออนในฐานะองค์ประกอบที่กำหนดให้เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ทำให้วิหารแพนธีออนเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ทางสถาปัตยกรรมผ่านที่ว่างภายใน



รูปภาพที่ 42 จิตกรรมฝาผนังจากวิลล่าที่ Boscoreale 40-50 B.C.E.

ที่มา: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/wall-painting/a/room-m-of-the-villa-of-publius-fannius-synistor-boscoreale

Room M of the Villa of Publius Fannius Synistor, Boscoreale จิตรกรรมฝาผนังจากวิลล่าที่ Boscoreale ใกล้เมืองปอมเปอี เป็นตัวอย่างเด่นของศิลปะโรมัน “สไตล์ที่สองตอนปลาย” ซึ่งใช้เทคนิค *trompe l’oeil* เพื่อสร้างภาพลวงตาให้ผนังดูเปิดออกสู่โลกในจินตนาการ โดย Ernst Bloch (1986) มองว่าภาพเหล่านี้คือการถ่ายทอดยูโทเปียทางสถาปัตยกรรมที่เก่าแก่ที่สุด เพราะเสนอพื้นที่ของอุดมคติแทนสิ่งที่มีอยู่จริง ผนังจึงกลายเป็น “เวทีภาพ” (*Tableau*) ที่เชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมกับจินตนาการ ความหวัง และความฝัน ดังนั้น ความเป็นอนุสาวรีย์จึงอาจอยู่ในภาพวาดเล็กๆ บนผนัง มากพอๆ กับวิหารหินขนาดยักษ์ เพราะแก่นแท้ของมันไม่ใช่เพียงรูปลักษณ์หรือวัสดุ หากคือ “ความทรงจำ ความหวัง และความคิดรวบยอด (Abstract Ideal)” ที่ฝังอยู่ในจินตนาการของมนุษย์



รูปภาพที่ 43 มหาวิหาร ชาร์ตร

ที่มา: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:ChartresSouthDehioVonBezold.jpg

อาราม (Monastery) หรือวิหาร (Cathedral) มักมี ลานโคลย์สเตอร์ (cloister) อยู่ตรงกลาง เป็นส่วนสำคัญที่สุดของพื้นที่ ซึ่งเปรียบเสมือน ภาพแทนของสวรรค์ ที่มองเห็นและสัมผัสได้จริง พื้นที่ตรงนี้ถูกออกแบบให้มีความเงียบ สงบ และเป็นจุดรวมของทั้งชีวิตส่วนตัวและชีวิตร่วมของพระสงฆ์ในอาราม โครงสร้างของลานโคลย์สเตอร์ยังคล้ายกับสถาปัตยกรรมโบราณอย่าง วิหารขั้นบันไดของชาวเมโสโปเตเมีย ซึ่งไม่ได้มีแค่ความศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่ครอบคลุมถึงชีวิตประจำวัน และเป็นตัวแทนของค่านิยมสำคัญในสังคมของยุคนั้น สิ่งหนึ่งที่ทำให้อารามมีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ การใช้แสงอย่างมีความหมาย แสงธรรมชาติไม่ได้เป็นแค่สิ่งให้ความสว่าง แต่ยังช่วยให้พระสามารถทำงานในห้องส่วนตัว และในบางช่วงเวลา แสงยังกลายเป็น สัญญาณของการติดต่อทางจิตวิญญาณ ที่พระสงฆ์ใช้เพื่อเข้าสู่สมาธิและการสวดมนต์ แม้ว่าอาคารใหญ่อื่น ๆ อย่าง มหาวิหารแพนธีออน ก็ใช้แสงเช่นกัน

แต่ความต่างอยู่ที่จุดมุ่งหมาย แสงในแพนธีออนช่วยเชื่อมโยงผู้คนกับโลกภายนอกและจักรวาล แต่แสงในอาราม เป็นการหันกลับเข้าสู่โลกภายในของจิตวิญญาณ

วิหารโกธิก โดยเฉพาะวิหารชาร์ตร (Chartres Cathedral) คือตัวอย่างสูงสุดของสถาปัตยกรรมประเภทนี้ ด้วยการใช้โครงสร้างอย่าง *Flying buttress* เพื่อเปิดพื้นที่ให้แสงธรรมชาติเข้ามาสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ ผู้สร้างวิหารเหล่านี้ ได้หลอมรวม นวัตกรรมทางวิศวกรรมเข้ากับแนวคิดของความเป็นอนุสาวรีย์ เพื่อสร้าง “วิสัยทัศน์แบบยูโทเปีย” ที่มีรากจากความเชื่อโบราณ เช่น วิหารโซโลมอน ความเป็นอนุสาวรีย์ของวิหารจึงไม่ได้มีความหมายอยู่ที่มวลหรือขนาด หากแต่คือ แสง พื้นที่ และสัดส่วนที่ถักทอความศักดิ์สิทธิ์เข้ากับประสบการณ์มนุษย์ ซึ่งวิหารของพระเจ้า (Temple of God) นั้นจะต้องมีความเป็นนิรันดร์ (Vitruvius, 2022, p. 337)

3.3.2 จินตภาพของอนุสาวรีย์ในศิลปะและสถาปัตยกรรมอุดมคติ



รูปภาพที่ 44 ภาพวาดเมืองอุดมคติ, 1470

ที่มา: https://www.classicist.org/articles/the-architecture-of-the-ideal-city

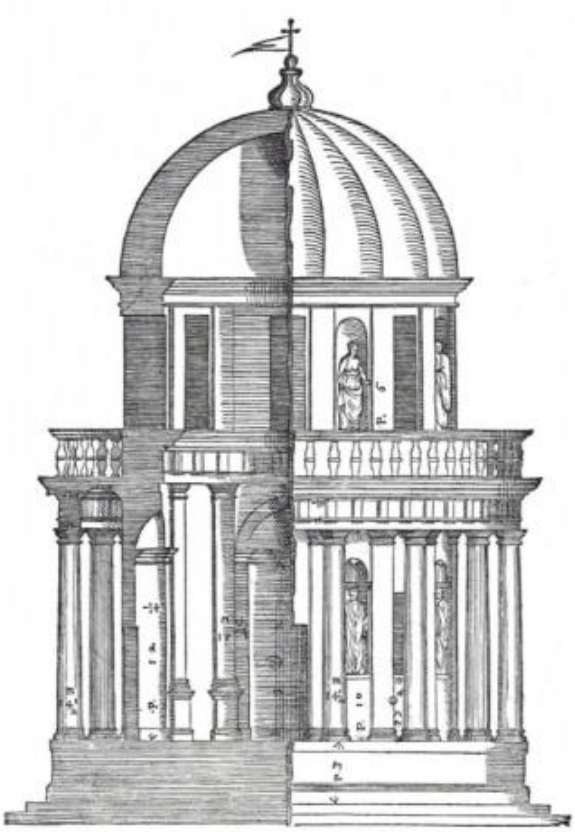
อนุสาวรีย์ของพลเมือง (Communal Monument) ถูกสร้างขึ้นเพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์สำคัญ ผู้คน หรืออุดมคติในสังคม ซึ่งมักจะทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางสำหรับการชุมนุมสาธารณะ ตัวอย่าง เช่น The Ideal City เป็นภาพวาดที่ใช้เทคนิคพิเศษที่เรียกว่ามุมมองเชิงเส้น ภาพวาดนี้ถูกวาดขึ้นโดยสถาปนิกชื่อ ลูเซียโน ลอรานา (Luciano Laurana) เขาทำงานร่วมกับสถาปนิกที่มีชื่อเสียงอีกคนหนึ่งชื่อ เลออน บัตติสต้า อัลแบร์ติ (Leon Battista Alberti) ซึ่งมีแนวคิดใหม่ๆเกี่ยวกับมุมมองทัศนียภาพแบบจุดเดียว ในภาพวาดมีอาคารขนาดใหญ่ที่คล้ายกับโบสถ์ ภาพนี้แสดงให้เห็นถึงภาพที่เน้นไปยังตัวอาคารที่อยู่ตรงกลางบนจตุรัสเมือง เป็นภาพอาคารที่ไร้ซึ่งผู้คน องค์ประกอบของภาพซ้ายขวาที่กระจายตัวกันอย่างเท่าๆกันเป็นระเบียบและแม่นยำในทุกรายละเอียด ภาพนี้ไม่ใช่เป็นรูปแบบตายตัวหรือแบบที่ดีที่สุด แต่ภาพนี้แสดงให้เห็นถึงวิธีการ การสื่อสารและเป็นตัวแทนของเมืองในอุดมคติ สำหรับความเป็นไปได้ใหม่ๆที่จะเกิดขึ้น



รูปภาพที่ 45 ภาพวาด Capriccio with Classical Ruins, 1730

ที่มา: https://www.wikiart.org/en/giovanni-paolo-panini/capriccio-of-classical-ruins-1730

Giovanni Paolo Panini หนึ่งในจิตรกรผู้มีชื่อเสียงที่สุดในแนวนี้ ได้วาดภาพ *Capriccio with Classical Ruins* ซึ่งเป็นภาพของ ซากปรักหักพังจากโลกโรมัน ที่ถูกรวบรวมและจัดวางในฉากเดียวกัน วิหาร, ซุ้มประตู, เสาโบราณ, เศษปั้นรูป โดยทั้งหมดนี้อาจไม่ได้อยู่ในสถานที่เดียวกันในความจริง ในภาพนี้ ความเป็นอนุสาวรีย์ ไม่ได้เกิดจากวัตถุจริงที่ยิ่งใหญ่หรือจากตำแหน่งทางสังคมที่รัฐกำหนด หากแต่เกิดจาก *การระลึกและการสร้างภาพจำของอดีตผ่านศิลปะ งานของ Panini จึงช่วยขยายความเข้าใจว่า ความเป็นอนุสาวรีย์สามารถเกิดจาก ภาพของสังคม ที่ต้องการรื้อฟื้นหรือยกย่องอดีต ผ่านการจัดองค์ประกอบให้เกิดความรู้สึก “ยิ่งใหญ่ในจินตนาการ” แนวคิดนี้สอดคล้องกับที่รีเกิล อธิบายถึง คุณค่าตามอายุ (Age Value)*



รูปภาพที่ 46 ภาพร่าง Tempietto
ที่มา: https://hmong.in.th/wiki/S._Pietro_in_Montorio

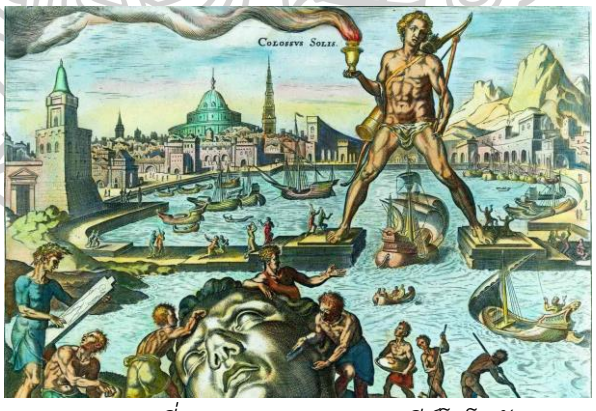
Tempietto (ค.ศ. 1501–1502) โดย Donato Bramante ถือเป็นผลงานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์” ไม่จำเป็นต้องอาศัยขนาดหรือความโอ่อ่า หากแต่อยู่ที่ พลังของรูปทรง ความเรียบง่าย และการสื่อสารความหมายทางประวัติศาสตร์และจิตวิญญาณ อย่างลึกซึ้ง Tempietto ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็น สถานที่ระลึกถึงการพลีชีพของนักบุญเปโตร (St. Peter) บนเนิน Janiculum แทนความเชื่อของพระมหากษัตริย์สเปนที่สนับสนุนสถานที่แห่งนี้ โครงสร้างนี้สะท้อนรูปแบบทางสถาปัตยกรรมแบบคลาสสิก ที่ Bramanteนำกลับมาใช้อย่างมีชั้นเชิง โดยอิงจากวิหารกรีกรอบทิศ (Peripheral temple) และทรงกลมแบบโรมัน (rotunda) แต่ลดทอนรายละเอียดให้เรียบง่าย ใช้เสา Doric เพียง 16 ต้น และโดมครึ่งทรงกลมเหนือฐานทรงกระบอกสูง



รูปภาพที่ 47 ภาพวาด The tower of Babel

ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Babel_%28Bruegel%29

ภาพวาดหอคอยบาเบล เป็นเรื่องราวในหนังสือปฐมภาล ของศาสนาคริสต์ การรวมตัวกันของผู้คนที่ต้องการท้าท้าทายพระเจ้าจากการสร้างหอคอย จนถูกพระเจ้าลงโทษ จากเรื่องราวในปฐมกาล ในงานเขียนภาพของ Pieter Bruegel the Elder ในปี ค.ศ. 1563 ซากของหอคอยบาเบลเป็นตัวแทน ของความทนทานและถาวรของสถาปัตยกรรมที่แสดงเจตจำนงของมนุษย์ ความศรัทธาอย่างแรงกล้าเพื่อบรรลุถึงเป้าหมายบางอย่าง การออกแบบสัดส่วนของหอยคอยที่มีขนาดที่ยิ่งใหญ่ แสดงถึง ความเป็นอนุสาวรีย์ ผ่านขนาดและอุดมคติ ซึ่งแตกต่างจากพื้นที่โดยรอบอย่างสิ้นเชิง

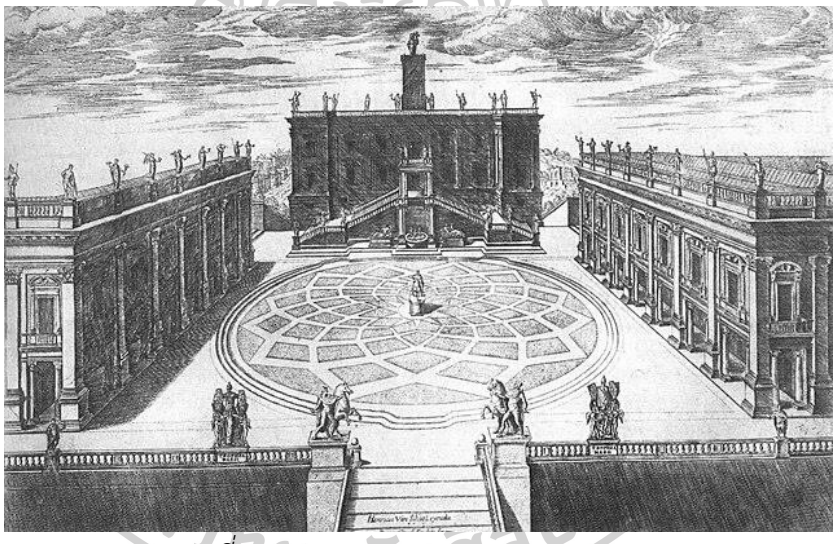


รูปภาพที่ 48 ภาพวาด อนุสาวรีย์โคโลซัส

ที่มา: https://www.thoughtco.com/the-colossus-at-rhodes-1434531

โคโลซัสแห่งโรดส์ (Colossus of Rhodes) หนึ่งในเจ็ดสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคโบราณ เป็นส่วนหนึ่งของประเพณีที่เฉลิมฉลองความสำเร็จของอารยธรรมมนุษย์ ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากต่อแนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในโลกสมัยใหม่ โคโลซัสถูกสร้างขึ้นโดยมีจุดประสงค์เฉพาะเพื่อ รำลึกถึงชัยชนะทางการทหารของชาวโรดส์ และเพื่อถวายเกียรติแด่ เทพสุริยะฮีลิออส (Helios) รูปปั้นนี้สร้างขึ้นในต้นศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาล โดยใช้แผ่นสำริดประกอบบนโครงเหล็กภายใน มีความสูงอย่างน้อย

30 เมตร ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงทั้ง ขนาดอันยิ่งใหญ่และความหมายเชิงรำลึกทางประวัติศาสตร์ เป็นเครื่องแสดงถึงความศรัทธาอย่างลึกซึ้งของชาวโรดส์ที่มีต่อแนวคิดเรื่องอนุสาวรีย์ แม้โคโลซัสจะพังทลายลงไม่นานหลังสร้างเสร็จ แต่มันก็ยังคงเป็นสิ่งมหัศจรรย์ทางวัฒนธรรมที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างแพร่หลายในวรรณกรรมคลาสสิก ความเข้าใจของเราที่มีต่อโคโลซัสในปัจจุบันถูกหล่อหลอมจากมุมมองของยุคเรอเนสซองส์ ซึ่งแยกแยะ ความทะเยอทะยานเชิงแนวคิด ออกจาก รูปลักษณ์ทางกายภาพ สิ่งนี้เน้นให้เห็นว่า อนุสาวรีย์อย่างโคโลซัสและแพนธีออน (Pantheon) ทำหน้าที่เป็นสถานที่รำลึกที่ เปลี่ยนเหตุการณ์ในอดีตให้กลายเป็นรูปแบบทางกายภาพถาวร ความพยายามในปัจจุบันที่จะสร้างโคโลซัสขึ้นใหม่ในขนาดที่ใหญ่กว่านั้น สะท้อนแรงจูงใจเชิงพาณิชย์ เช่น การท่องเที่ยว มากกว่าความตั้งใจที่จะรำลึกถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง



รูปภาพที่ 49 ภาพ The Piazza del Campidoglio

ที่มา:

ภาพ The Piazza del Campidoglio ออกแบบโดย Michelangelo แสดงให้เห็น จัตุรัสคัมปิโดลิโอ ซึ่งเปรียบเสมือนจุดศูนย์กลางทางจักรวาลและจิตวิญญาณของกรุงโรม เดิมพื้นที่นี้มีเพียงอาคารสองหลังบนเนินดิน คือ Palazzo Senatorio และ Palazzo dei Conservatori ที่ค่อนข้างแยกขาดจากเมือง โดยออกแบบ Facade ใหม่ทั้งสองอาคาร พร้อมสร้าง Palazzo Nuova ซึ่งจัดวางแบบสะท้อนกัน สร้างความสมดุลในรูปแบบจัตุรัส และหันหน้าจัตุรัสใหม่ไปยัง มหาวิหาร St. Peter ซึ่งเป็นศูนย์กลางคริสตจักรคาทอลิก แทนการหันไปยัง Roman Forum แบบเดิม



รูปภาพที่ 50 วิลล่า โรทันดา

ที่มา: https://www.teggelaar.com/palladio-villa-capra-la-rotonda

วิลล่า โรทันดา (Villa Rotonda) เป็นวิลล่า ผลงานการออกแบบที่มีชื่อเสียงชิ้นหนึ่งของเอนเดรีย ปัลลาดิโอ (Andrea Palladio) ที่มีการออกแบบโดยหยิบยืมรูปแบบของวิหารแพนธีออน (Pantheon) มาใช้ในการออกแบบ ด้วยระบบของผังที่มีความสมมาตร การซ่อนบันไดเพื่อทำให้ที่ว่างตรงกลางไม่ถูกรบกวนเหมือนกับที่ว่างในวิหาร แพนธีออน รูปด้านที่มีความเหมือนกันในแต่ละด้านและความสูงของอาคารทำให้เกิดมุมมองที่สวยงาม สัดส่วนแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ทำให้วิลล่า โรทันดา เปรียบเสมือนการพักอาศัยที่ผสานไปกับรูปแบบของวิหารที่สร้างบนภูมิทัศน์ที่งดงาม กลายเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยเรอเนซองส์ ซึ่งเป็นต้นแบบของอาคารพักอาศัยขนาดใหญ่หรือที่เรียกว่าสถาปัตยกรรมแบบปัลลาเดียน (Palladian style) และทำให้เกิดอาคารแบบนีโอคลาสสิกจำนวนนับไม่ถ้วน ตั้งแต่บ้านในชนบทของอังกฤษไปจนถึงอาคารราชการของอเมริกา



รูปภาพที่ 51 ภาพร่าง Saline de Chaux

ที่มา: https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/14ada3e6-3aa7-443b-9980-3df0e0116cad-ville-ideale-chaux

Saline de Chaux หรือที่รู้จักในชื่อ Saline Royale d'Arc-et-Senans เป็นโครงการสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมที่สำคัญในศตวรรษที่ 18 ซึ่งออกแบบโดย Claude-Nicolas Ledoux สถาปนิกชาวฝรั่งเศสผู้มีวิสัยทัศน์ล้ำยุค โครงการนี้ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกโลกโดยองค์การยูเนสโกในปี ค.ศ. 1982 โครงการนี้มีจุดประสงค์เพื่อผลิตเกลือในปริมาณมากเพื่อตอบสนองความต้องการที่เพิ่มขึ้นในยุคนั้น Ledoux ได้รับมอบหมายให้ออกแบบโรงงานผลิตเกลือแห่งใหม่นี้ในปี ค.ศ. 1773 และเริ่มก่อสร้างในปี ค.ศ. 1775 การออกแบบของ Ledoux มีลักษณะเป็นรูปครึ่งวงกลม โดยมีอาคารต่าง ๆ จัดเรียงอย่างเป็นระเบียบตามแนวรัศมี ศูนย์กลางของโครงการคือบ้านของผู้อำนวยการ ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลางของเส้นผ่านศูนย์กลางของครึ่งวงกลม อาคารอื่น ๆ รวมถึงโรงงานผลิตเกลือ โรงตีเหล็ก และที่พักอาศัยของคนงาน การจัดวางนี้สะท้อนถึงแนวคิดของ Ledoux ในการสร้าง "เมืองในอุดมคติ" ที่มีความสมดุลและเป็นระเบียบ แม้ว่าโครงการจะไม่ได้สร้างเสร็จสมบูรณ์ตามแผนที่วางไว้ แต่ Saline de Chaux ก็ถือเป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมในยุคเรืองปัญญา การออกแบบของ Ledoux แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการผสมผสานระหว่างการใช้งานและความงามทางสถาปัตยกรรม โดยมีการใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมคลาสสิก เช่น เสาและหน้าจั่วเพื่อยกระดับสถานะของโรงงาน ในปัจจุบัน Saline de Chaux ได้รับการบูรณะและเปิดเป็นพิพิธภัณฑ์และศูนย์วัฒนธรรม โดยมีการจัดแสดงนิทรรศการเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมและประวัติศาสตร์ของโครงการ รวมถึงผลงานอื่น ๆ ของ Ledoux สถานที่แห่งนี้ยังเป็นที่ตั้งของ Museum Claude-Nicolas Ledoux ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ที่อุทิศให้กับผลงานของสถาปนิกผู้นี้ Saline de Chaux จึงไม่เพียงแต่เป็นสถานที่ผลิตเกลือในอดีต แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความพยายามในการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมที่ผสมผสานระหว่างประโยชน์ใช้สอยและความงามทางศิลปะ



รูปภาพที่ 52 ภาพวาดผังเมือง Palmanova

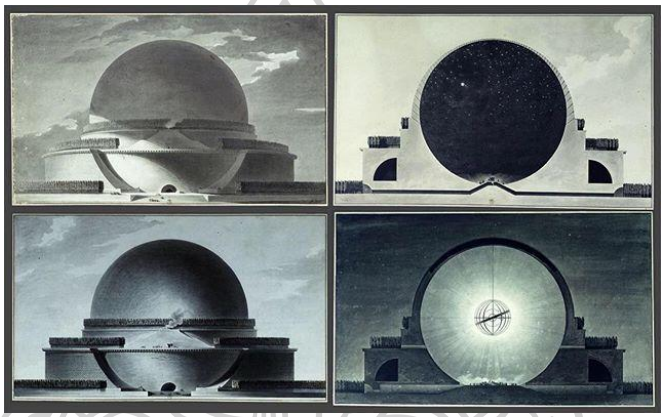
ที่มา: https://www.villaggiosanfrancesco.com/en/discovering-palmanova-and-udine/

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 16 เมื่อเมืองในยุคกลางเสื่อมโทรมลงและเลือนหายไปจากจินตภาพของผู้คน ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ได้นำมาซึ่งความสนใจใหม่ต่อการวางผังเมืองในระดับมหภาค วิสัยทัศน์เชิงอนุสาวรีย์ที่ครั้งหนึ่งเคยถูกปลุกเร้าด้วยความยิ่งใหญ่ของจักรวรรดิโบราณ เช่น อเล็กซานเดอร์มหาราช กลับมาเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักวางแผนเมืองในยุคใหม่อีกครั้ง หนึ่งในตัวอย่างที่สำคัญคือเมือง Palmanova ซึ่งได้รับการออกแบบในปี ค.ศ. 1593 โดย Vincenzo Scamozzi ผู้สืบทอดแนวคิดของ Andrea Palladio ภายใต้คำสั่งของสาธารณรัฐเวนิส เมืองนี้ถือเป็นทั้งป้อมปราการทางการทหารที่ตอบสนองต่อยุทธศาสตร์ในยุคปืนใหญ่ และเป็นเมืองต้นแบบที่ได้รับการวางแผนอย่างเป็นระบบตามหลักการเรขาคณิตทางคณิตศาสตร์และแนวคิดบาโรก Palmanova ไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้างที่ใช้ป้องกันภัย แต่ยังสะท้อน “วิสัยทัศน์แห่งจักรวาล” (*Cosmic vision*) ที่ฝังรากอยู่ใน “เรขาคณิตศักดิ์สิทธิ์”ต่อมาได้กลายเป็นพื้นฐานทางความคิดสำหรับนักวิทยาศาสตร์อย่าง Johannes Kepler และ René Descartes แผนผังเมืองรูปดาวเก้าแฉกไม่ได้เกิดขึ้นจากเหตุผลด้านความงามเพียงอย่างเดียว แต่คือการแสดงออกทางภูมิปัญญาด้านยุทธศาสตร์ อย่างไรก็ตาม ความเป็นอนุสาวรีย์ของ Palmanova นั้นแตกต่างจากแบบแผนอนุสาวรีย์ในยุคก่อนอย่างชัดเจน อนุสาวรีย์ดั้งเดิมมักถือกำเนิดขึ้นจากภายในชุมชน เชื่อมโยงกับผู้คน และตั้งอยู่เพื่อรองรับชีวิตในเมือง แต่ Palmanova กลับมีศูนย์กลางว่างเปล่า ซึ่งไม่ตั้งอยู่เพื่อเป็นพื้นที่แห่งการอยู่อาศัย หากแต่ทำหน้าที่เป็นศูนย์เรขาคณิตของระบบการป้องกันทางการทหาร พลังของเมืองไม่ได้หล่อหลอมไว้ในใจกลางชุมชน แต่กลับกระจายออกไปยังแนวป้องกันภายนอก ลักษณะเช่นนี้สะท้อนถึงการเปลี่ยนผ่านเชิงนัยสำคัญในประวัติศาสตร์ของผังเมือง จากความเป็นอนุสาวรีย์ที่เน้น “ศูนย์กลาง

ของมนุษย์” ไปสู่รูปแบบของ “การใช้งานรอบนอก” ซึ่งสัมพันธ์กับพลวัตทางสังคมในศตวรรษที่ 16 และ 17 เมื่อประชากรเมืองเพิ่มขึ้น และความต้องการด้านความปลอดภัยและคุณภาพชีวิตกลายเป็นปัจจัยสำคัญในการออกแบบพื้นที่เมือง Palmanova จึงไม่ได้เป็นเพียงอนุสาวรีย์แห่งยุทธศาสตร์ แต่ยังเป็นหลักฐานสำคัญของการแปรเปลี่ยนมโนทัศน์เรื่อง “ความเป็นศูนย์กลาง” ในสถาปัตยกรรมและเมืองสู่ยุคสมัยใหม่

3.3.3 ยุคแห่งการตื่นรู้และการเกิดขึ้นของอนุสรณ์สถานเทียม

(The Enlightenment and the Ideal of Pseudo-Monumentality)



รูปภาพที่ 53 อนุสรณ์สถาน ไอแซคนิวตัน

ที่มา: https://www.reddit.com/r/Unbuilt_Architecture/comments/gpbdh8

อนุสรณ์สถาน (Memorial) สร้างขึ้นเพื่อเป็นเกียรติและจดจำบุคคล กลุ่ม หรือเหตุการณ์เฉพาะเจาะจง สิ่งเหล่านี้มักจะกระตุ้นอารมณ์ที่รุนแรงและเป็นสิ่งเตือนใจถึงโศกนาฏกรรม ชัยชนะ หรือการเสียสละทางประวัติศาสตร์ ตัวอย่าง อนุสรณ์สถาน ไอแซคนิวตัน (Cenotaph of Isaac Newton) เป็นผลงานการออกแบบของสถาปนิกในยุคศตวรรษที่ 18 เอเตียน-หลุยส์ บูลเล (Étienne-Louis Boullé) งานนี้เป็นงานเชิงทดลองที่มีชื่อเสียงที่สุดของบูลเล ซึ่งแตกต่างจากงานอื่นๆโดยสิ้นเชิง การออกแบบงานนี้ แสดงถึงความยิ่งใหญ่และเป็นที่จดจำ ผ่านรูปแบบขององค์ประกอบคลาสสิกที่ถูกลดทอนเหลือเพียงรูปทรงเรขาคณิตและพื้นที่ภายในขนาดใหญ่ ซึ่งมีความสูงถึง 150 เมตร ที่ทำงานร่วมกับแสงและความมืด จากภาพวาดจะเห็นได้ว่าบูลเลต้องการที่จะสร้างปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาที่แตกต่างกัน ในรูปทรงกลมที่บูลเลเชื่อว่าเป็นรูปทรงที่สวยงามและสมบูรณ์แบบที่สุดในลักษณะของการเป็นสัญลักษณ์ (Symbolic of Form) ให้กับอนุสรณ์สถานแห่งนี้ (ต้นข้าว, 2561, น. 84)



รูปภาพที่ 54 ภาพวาด The Professor's Dream, 1848

ที่มา:https://undiaunaarquitecta4.wordpress.com/wpcontent/uploads/2018/10/032.jpg

ผลงาน *The Professor's Dream* ปี ค.ศ. 1848 ของ Charles Robert Cockerell ไม่ได้เป็นเพียงภาพวาดที่เฉลิมฉลองต่อมรดกทางสถาปัตยกรรมจากหลากหลายยุคสมัยเท่านั้น หากยังเป็นบทวิพากษ์ที่ลุ่มลึกต่อบทบาทของ "ความทรงจำ" และ "ความเป็นอนุสาวรีย์" ในบริบทของศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่โลกสถาปัตยกรรมกำลังเผชิญกับแรงกดดันจากการเปลี่ยนผ่านทางอุดมการณ์และค่านิยมทางวัฒนธรรม Cockerell เลือกจัดวางองค์ประกอบสถาปัตยกรรมในลักษณะวงกลมโดยใช้มุมมองแบบด้านหน้า (Elevational views) ซึ่งไม่มีลำดับเชิงเวลาอย่างเคร่งครัด การจัดวางเช่นนี้ทำให้ผลงานดูคล้าย "พิพิธภัณฑ์แห่งจินตนาการ" ที่นำเสนออดีตอันหลากหลายภายใต้สายตาเดียวกัน บนระนาบภาพแบนราบที่ทำให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นเพียงผิวผนังหรือรูปทรงภายนอก สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นถึงภาวะวิกฤตของแนวคิด "เปลือกสถาปัตยกรรม" (Architectural surface) ซึ่งกำลังกลายเป็นภาษาหลักของนีโอคลาสสิกในฐานะรูปแบบสากลของความยิ่งใหญ่และความทรงจำในยุคนั้น (Bergdoll, 2000, p. 284) แม้ภาพวาดนี้จะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เปรียบเทียบสถาปัตยกรรมหลากหลายแบบอย่างเสรี คล้ายการจัดหมวดหมู่ความเป็นอนุสาวรีย์อย่างเป็นระบบ หากแต่ก็สะท้อนความขัดแย้งภายใน กล่าวคือ แม้ Cockerell จะยอมรับคุณค่าของรูปแบบที่หลากหลาย แต่โลกสถาปัตยกรรมวิกตอเรียนกลับยึดติดอยู่กับนีโอคลาสสิกในฐานะรูปแบบเดียวที่ถูกต้องทางสถาบันและมี "สิทธิ" ที่จะเป็นอนุสาวรีย์ของยุคสมัย (Moneo, 1996, p. 10) ที่สำคัญไปกว่านั้น แก่นกลางของงาน Cockerell ยังสะท้อนออกมาผ่านประสบการณ์ทางอารมณ์ส่วนตัวของเขาต่อพลังของโลกโบราณในการจุดประกายจินตนาการ โดยเฉพาะความพิเศษที่เขามีต่อ "มวล" และ "ปริมาตร" ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม สำหรับเขา สถาปัตยกรรมไม่ใช่เพียงการยืมรูปทรงนามธรรมจากอดีต

มาใช้อย่างล่องลอย แต่คือการแสดงออกที่เชื่อมโยงกับความต้องการโดยกำเนิดของมนุษย์ในการสร้างความงามบนโลกนี้ และเป็นการแสดงออกที่สามารถ “ต่ออายุ” ความทรงจำได้อย่างไม่มีวันหมดสิ้น

Peter Kohane ได้วิเคราะห์ว่า *The Professor’s Dream* เป็นการนำเสนอความทรงจำร่วมของสถาปนิกในรูปแบบที่ไม่เป็นระบบและคล้ายความฝัน โดยเน้นถึงการจัดวางองค์ประกอบสถาปัตยกรรมจากหลากหลายยุคสมัยในลักษณะที่ไม่เป็นลำดับเวลา ซึ่งสะท้อนถึงความพยายามในการรวมอดีตทางสถาปัตยกรรมเข้าไว้ในภาพเดียว



รูปภาพที่ 55 A Bird’s-eye View of the Bank of England, 1830. John Soane
ที่มา: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

John Soane และ Joseph Gandy ร่วมกันสร้างผลงานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และทัศนศิลป์ โดยเฉพาะภาพวาดแบบ *Retrospective* ที่ Gandy จัดทำขึ้นเพื่อยกย่องผลงานของ Soane ในฐานะสถาปนิกประจำ ธนาคารแห่งอังกฤษ แม้ว่า Soane จะใกล้ตาบอดในช่วงปลายชีวิต แต่ผลงานของ Gandy กลับเน้นให้เห็นว่า “ประวัติศาสตร์คือเงื่อนไขของอนาคต” ผ่านการจัดองค์ประกอบที่ผสานทั้ง โครงสร้างทางสถาปัตยกรรมกับจินตภาพของการล่มสลาย ไปพร้อมกัน แนวทางนี้สะท้อนทัศนะร่วมสมัยของ Alois Riegl ในภายหลัง ที่เสนอว่า “คุณค่าแห่งอายุ (Age-value)” และความเสื่อมโทรมของโบราณวัตถุสามารถกระตุ้นอารมณ์และความทรงจำได้อย่างทรงพลัง ภาพของ Gandy จึงเป็นเสมือน “บทกวีแห่งพื้นที่” ที่ผสาน กาลเวลา, ธรรมชาติ, ความทรงจำ และ ภารกิจเชิงสาธารณะ ไว้อย่างซับซ้อนแม้จะหยั่งรากในอดีต ทั้ง Soane และ Gandy ต่าง ปฏิเสธ Pseudo-monumentality ที่เกิดจากการเลียนแบบนีโอคลาสสิกในบริบทหลังการปฏิวัติฝรั่งเศส พวกเขาเลือกสร้าง ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ซื่อสัตย์ต่อประวัติศาสตร์ มากกว่าการเน้นความสง่างามภายนอกอันไร้แก่นสาร อย่างไรก็ตาม ในบางผลงานของ Gandy เองก็แฝงร่องรอยของ “ความเป็นอนุสาวรีย์เทียม” แต่โดยรวมแล้ว วิสัยทัศน์ของเขายังคงเปี่ยมด้วยความหวัง และยืนยันว่า

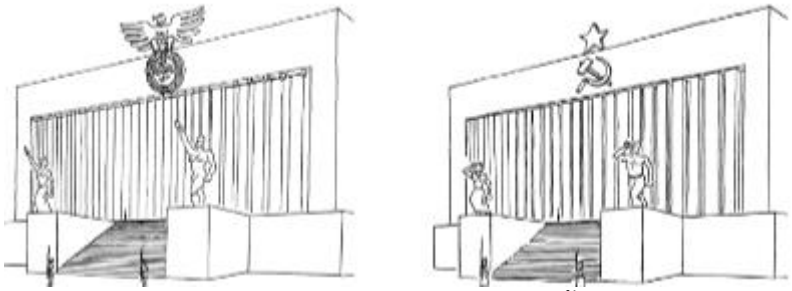
สถาปัตยกรรมควรทำหน้าที่เป็นภาษาสากลของค่านิยมสาธารณะ ท่ามกลางบริบทที่แนวคิดนี้ถูกท้าทายจาก การใช้อำนาจแบบเผด็จการในศตวรรษที่ 20 ซึ่งยึดถือความเป็นอนุสาวรีย์เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของอัตลักษณ์รวมหมู่ โดยปราศจากการสะท้อนความเปลี่ยนแปลงหรือเปิดพื้นที่ให้กับความหลากหลายของชีวิตร่วมสมัย โดยสรุป ผลงานของ Soane และ Gandy จึงเสนอวิธีเข้าใกล้ความเป็นอนุสาวรีย์แบบ “วิพากษ์” และ “ประวัติศาสตร์” ที่มุ่งสร้างบทสนทนาระหว่าง อดีต ปัจจุบัน และความหมายทางสาธารณะ โดยไม่ยอมตกอยู่ใต้อำนาจของอนุสาวรีย์เทียมที่มีเพียงเปลือกนอก ซึ่งสะท้อนไปยังสิ่งที่ กีเดียนพูดถึงว่า อนุสาวรีย์เมื่อผ่านกาลเวลาไป ก็จะกลายเป็นเพียงเปลือกที่ว่างเปล่า และนั่นเองที่ทำให้งานของพวกเขายังคงมีพลังในฐานะอนุสาวรีย์



รูปภาพที่ 56 ภาพร่าง Palace of Soviets

ที่มา:https://www.reddit.com/r/architecture/comments/yxqvpf/palace_of_the_soviets_winning_design/#lightbox

Palace of Soviets คือซึ่งสะท้อนความ “เสื่อมถอยจากความใฝ่ฝันแบบโมเดิร์น” ไปสู่ “ความโอ่อ่าแบบนีโอคลาสสิก” ที่ถูกครอบงำด้วยอนุสาวรีย์รูปปั้นเลนินขนาดมหึมา โครงการนี้แสดงให้เห็นว่าการเพิ่มขนาดของอนุสาวรีย์นั้น “ลดทอนตัวตนของมนุษย์” และกลับกลายเป็น “ความตลกขบขัน” ในสายตาสมัยใหม่ อย่างที่ Robert Venturi เคยกล่าวถึงว่า สถาปัตยกรรมยุคหลังสมัยใหม่คือ “ป้ายโฆษณา” ที่เน้นความเด่นชัดภายนอก แต่แฝงความว่างเปล่าภายใน ในกรณีนี้ Palace of Soviets จึงกลายเป็น “ความยิ่งใหญ่ที่ไร้ความหมาย” เป็นตัวแทนของแบบจำลองของ “อุดมคติแห่งความเป็นอนุสาวรีย์ยุคสมัยใหม่แบบอำนาจนิยม” ซึ่งพยายามนิยามอนาคตของชาติผ่านภาพลักษณ์ของรัฐ เป็นความพยายามแสดง “อำนาจแบบรวมศูนย์” และการกำกับจิตสำนึกของสาธารณะ ทั้งในมิติของขนาด ความเชื่อ และความกลัว



รูปภาพที่ 57 ภาพวาดการ์ตูนล้อเลียน การเปลี่ยนขั้วอำนาจ ซุ้มประตูชัย

ที่มา: https://fundaayc.com/wp-content/uploads/2023/08/captura-de-pantalla-2023-08-08-134824.png

ซุ้มประตูชัย (Triumphal Arch) และโดม Kuppelberg เป็นองค์ประกอบสำคัญในโครงการออกแบบ "เบอร์ลินใหม่" (New Berlin) ของฮิตเลอร์และสเปียร์ โดยซุ้มประตูนี้ถูกออกแบบให้มีขนาดใหญ่กว่าซุ้มประตูของนโปเลียนในปารีสถึงสองเท่า และจารึกชื่อผู้เสียชีวิตจากสงครามโลกครั้งที่หนึ่งกว่า 1.8 ล้านราย เพื่อเชื่อมโยงอำนาจของผู้นำเข้ากับดวงวิญญาณของผู้ล่วงลับในฐานะรากฐานของชาติ ความสัมพันธ์ระหว่างซุ้มประตูกับโดมจึงไม่ได้เป็นเพียงเชิงกายภาพ หากยังสะท้อนนัยเชิงสัญลักษณ์ที่ต้องการยกระดับความพ่ายแพ้ในปี ค.ศ. 1918 สู่ "ชัยชนะที่ไม่มีวันมาถึง" ผ่านมวลอาคารหินแกรนิตที่ถูกกำหนดให้ยืนหยัด “เป็นนิรันดร์” (van Pelt, 2002) อย่างไรก็ตาม ความพยายามจำลองความศักดิ์สิทธิ์ของอะโครโพลิส โดยตัดขาดจากบริบทแห่งจิตวิญญาณและชีวิตพลเมือง กลับทำให้สถาปัตยกรรมของ Third Reich กลายเป็นเพียงสัญลักษณ์ที่ยึดติดอยู่กับ "ความถาวร" โดยปราศจากเนื้อหา ดังที่ Van Pelt ได้วิจารณ์ไว้ ซึ่งต่างจากอะโครโพลิสของกรุงเอเธนส์ที่หลอมรวมสถาปัตยกรรมเข้ากับจิตสำนึกของประชาชนในฐานะจุดศูนย์กลางของชีวิตเมือง ความล้มเหลวในการแยกแยะระหว่างสิ่งศักดิ์สิทธิ์กับอำนาจเผด็จการ ทำให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นเวทีของการโฆษณาชวนเชื่อ ไม่ใช่พื้นที่ของความทรงจำร่วม ข้อเท็จจริงที่ว่าระบอบฟาสซิสต์ในเยอรมนีและระบอบสตาลินในโซเวียต แม้จะมีอุดมการณ์ที่ตรงกันข้าม กลับเสนอรูปแบบสถาปัตยกรรมที่คล้ายคลึงกันอย่างน่าประหลาด เป็นเครื่องยืนยันถึงความล้มเหลวของสิ่งที่เรียกว่า *Pseudo-monumentality* ซึ่งไม่ได้สะท้อนอุดมการณ์ แต่กลับกลายเป็น “เปลือก” ที่ไร้พลังทางศีลธรรม Osbert Lancaster ล้อเลียนปรากฏการณ์นี้ผ่านภาพการ์ตูนของเขา โดยชี้ให้เห็นความย้อนแย้งในความเหมือนของสิ่งที่ควรแตกต่าง ความเป็นอนุสาวรีย์ที่เคยหมายถึงวิสัยทัศน์ต่อชีวิตมนุษย์ จึงถูกลดทอนให้เหลือเพียงวัตถุทางการเมืองที่ไร้ความสามารถในการ “แทนค่า” การดำรงอยู่ของมนุษย์อย่างมีความหมาย



รูปภาพที่ 58 สนามเซปเปลิน

ที่มา: https://architecture-history.org/schools/FASCIST%20ARCHITECTURE.html

พระราชวังและอาคารของรัฐ มักสร้างขึ้นในขนาดมหึมาเพื่อสื่อถึงอำนาจ อุดมคติและอำนาจของผู้ปกครองและสถาบันต่างๆ โครงสร้างเหล่านี้อาจรวมถึงที่ประทับของราชวงศ์ อาคารรัฐสภา และศูนย์บริหาร ตัวอย่าง ที่น่าสนใจมากชิ้นนึง คือ แท่นเวทีขนาดใหญ่ที่สนามเซปเปลิน (Zeppelin field Grandstand) เมืองนูเร็มเบิร์ก ค.ศ. 1934 ที่ออกแบบโดย อัลเบิร์ต สเปียร์ (Albert Speer) (ค.ศ. 1905-1981) เป็นสถาปนิกคนสำคัญที่สุดคนหนึ่งของอาณาจักรไรช์ที่ 3 สถาปัตยกรรมส่วนใหญ่ของอัลเบิร์ต สเปียร์ มีลักษณะโดดเด่น มีขนาดใหญ่โตมหึมา เพื่อก่อให้เกิดความประทับใจและมีมนต์ขลังอันสะท้อนอำนาจของผู้นำและพรรคนาซี (สุวิมล, 2555, น. 38) เพื่อส่งผ่านสุนทรียะสิ่งก่อสร้างที่เป็นอนุสรณ์

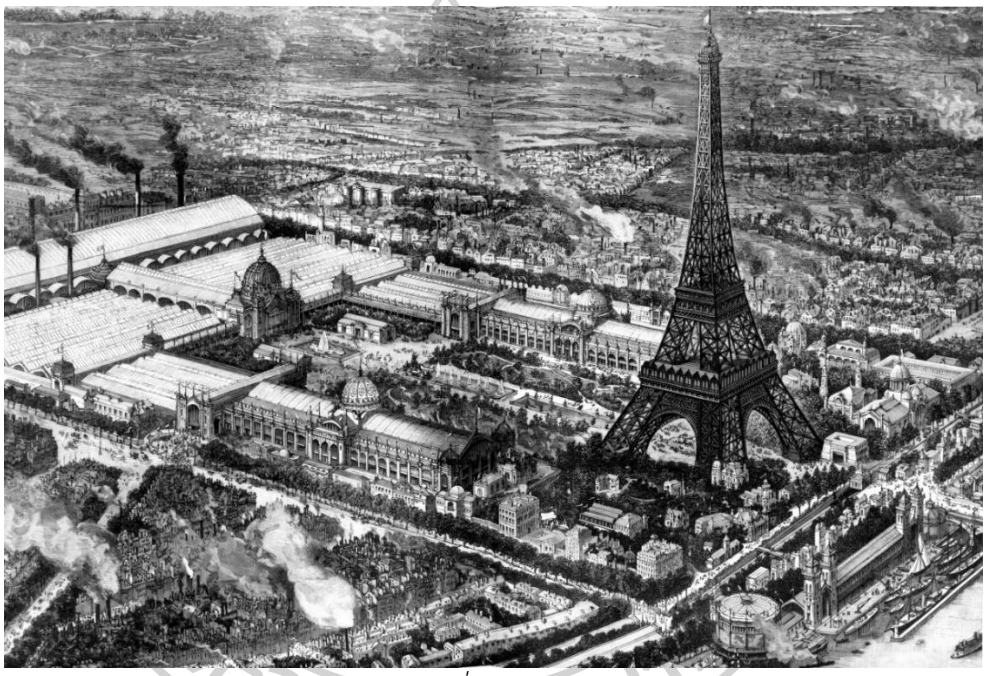


รูปภาพที่ 59 สนามเซปเปลิน เหตุการณ์วิหารแห่งแสง

ที่มา: https://rarehistoricalphotos.com/nazi-rally-cathedral-light-c-1937

อาคารนี้ยังเป็นฉากหลัง ของเหตุการณ์ที่ชื่อว่า มหาวิหารแห่งแสง (Cathedral of Light) หรือลิชท์ดอม (Lichtdom) (ภาพที่ 56) เพื่อสร้างผลลัพท์อันน่าตื่นใจ เมื่อไฟกว่า 150 ดวง ฉายลำแสงตรงขึ้นไปบนท้องฟ้าที่สถาปนิกออกแบบเพื่อใช้ในการ ชุมนุมของพรรคนาซี ซึ่งปัจจุบันสถานที่นี้ถูกเปลี่ยนเป็นที่นั่งชมสนามแข่งรถที่สำคัญในเยอรมนีและกิจกรรมต่างภายในเมือง

3.3.4 หลังปฏิวัติอุตสาหกรรม: ความเป็นอนุสาวรีย์สมัยใหม่



รูปภาพที่ 60 หอไอเฟล

ที่มา: https://www.inventingeurope.eu/knowledge/showing-off-to-the-world&object

หอไอเฟล (Eifel tower) เป็นสัญลักษณ์ระดับโลกและเป็นแหล่งแรงบันดาลใจที่สำคัญสำหรับผู้คนจำนวนมากที่ต้องการเข้าใจแก่นแท้ของยุคสมัยใหม่ หอไอเฟลเป็นตัวแทนของชีวิตในยุคปัจจุบัน ซึ่งสามารถเปรียบเทียบได้กับโครงสร้างทางประวัติศาสตร์ เช่น หอคอยบาเบล ด้วยโครงเหล็กดัดอันบอบบางที่ตั้งตระหง่านเหนือแม่น้ำแซนอย่างสง่างาม หอไอเฟลจึงแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับหอคอยบาเบลอันโอ่อ่า อย่างไรก็ตาม สิ่งมหัศจรรย์ หอไอเฟลได้แสดงให้เห็นถึงประสิทธิภาพและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ด้านวัสดุ โดยมอบมุมมองใหม่ของเมืองในขณะเดียวกันก็มอบภาพลักษณ์ใหม่ให้กับภูมิทัศน์ในเมืองด้วย Giedion กล่าวถึง ทัศนะแบบเดิมที่ผูกโยงอนุสาวรีย์กับก้อนหินขนาดใหญ่ โดยชี้ว่า ความหนักแน่นและความเป็นอนุสาวรีย์เป็นลักษณะเนื้อแท้ของหิน

อย่างไรก็ตาม ในยุคสมัยใหม่ที่วัสดุอย่างเหล็กและคอนกรีตเข้ามา พลังของความเป็นอนุสาวรีย์จึงเปลี่ยนรูปโฉมไป เขากล่าวเตือนว่าเมื่อวัสดุใหม่เหล่านี้ถูกนำมาออกแบบให้ดูเหมือนติดอยู่กับแรงโน้มถ่วงและความหนักแน่นในแบบเก่า ก็ถือเป็นการใช้ “ผิดจุดประสงค์” เขายกตัวอย่างภาพจาก หอไอเฟล และสะพานข้ามแม่น้ำ (Pont Transbordeur) ซึ่งแสดงถึง “ประสบการณ์เชิงสุนทรียภาพพื้นฐานของสถาปัตยกรรมยุคนี้” ว่าโครงเหล็กที่เป็นตาข่ายโปร่งในอากาศช่วยให้สิ่งแวดล้อมรอบข้าง (เรือ ทะเล บ้าน อาคาร และท้องฟ้า) ละลายกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน เมื่อผู้ชมเคลื่อนที่ผ่านจึงเกิดความรู้สึกว่าท้องฟ้า ทิวทัศน์ และสิ่งต่างๆ พัวพันเชื่อมต่อกัน ไม่จำกัดอยู่ในขอบเขตอีกต่อไป หอไอเฟล จึงเปรียบเหมือนตัวแทนของ ความเป็นอนุสาวรีย์รูปแบบใหม่ ที่สะท้อนความร่วมสมัยและการมีส่วนร่วมของประชาชน ซึ่งปัจจุบันยังเห็นร่องรอยในงานสถาปัตยกรรมและอนุสรณ์สถานที่ใช้โครงสร้างเหล็กโปร่งใสเป็นสัญลักษณ์แห่งยุคอุตสาหกรรม (Giedion, S. , 1995)



รูปภาพที่ 61 คริสตัล พาเลซ

ที่มา: https://www.thecollector.com/what-was-the-crystal-palace-london

คริสตัล พาเลซ (Cystal Palace) เป็นอาคารชั่วคราวที่ทำจากโครงสร้างเหล็กและกระจก ออกแบบโดยโจเซฟ แพ็กซ์ตัน (Joseph Paxton) ซึ่งในตอนแรกสร้างขึ้นในไฮด์ปาร์ค (Hyde Park) ของลอนดอนเพื่อรองรับนิทรรศการที่ยิ่งใหญ่ในปี ค.ศ.1851 โดยรวบรวมผู้แสดงสินค้านานาชาติ เพื่อแสดงผลิตภัณฑ์ที่ผลิตในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรม ในพื้นที่จัดแสดง 92,000 ตารางเมตร การออกแบบแรกเริ่มนั้น คณะกรรมการในการประกวดมีความต้องการให้อาคารชั่วคราวหลังนี้ แสดงลักษณะที่โดดเด่นบางอย่างเพื่อขยายถึงสถานะปัจจุบันของวิทยาการ การก่อสร้างในอังกฤษ จึงเกิดเป็นอาคารโดมเหล็กที่ยิ่งใหญ่ มีขนาดสามเท่าของมหาวิหารเซนต์พอล (St Paul's Cathedral) และวัดความยาว 564 เมตร ความสูงภายใน 39 เมตร



รูปภาพที่ 62 ภาพวาด สนามกีฬาโอลิมปิกสมัยใหม่

ที่มา: https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1956/12/high-hurdles-and-white-gloves/303471/

การแข่งขันกีฬาโอลิมปิกสมัยใหม่ ซึ่งจัดขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 6 เมษายน ค.ศ. 1896 ณ กรุงเอเธนส์ ประเทศกรีซ ถือเป็นการฟื้นฟูประเพณีโบราณที่มีอายุยาวนานนับพันปี การแข่งขันครั้งนี้มีขึ้น 1,500 ปีหลังจากที่จักรพรรดิธีโอโดซิอุสที่ 1 แห่งโรมันได้สั่งห้ามกีฬาโอลิมปิกโบราณในปี ค.ศ. 393 เพื่อกวาดล้างลัทธิพหุเทวนิยม และส่งเสริมศาสนาคริสต์ในจักรวรรดิโรมัน (History.com Editors, 2010) พิธีเปิดโอลิมปิกที่กรุงเอเธนส์จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ โดยมีพระเจ้าจอร์จที่ 1 แห่งกรีซเป็นประธาน และมีผู้ชมมากกว่า 60,000 คนร่วมเป็นสักขีพยาน การแข่งขันครั้งนี้นับเป็นปรากฏการณ์เชิงอนุสาวรีย์ในโลกสมัยใหม่ เพราะไม่เพียงแต่เป็นการฟื้นฟูประเพณีโบราณเท่านั้น หากยังเป็นการสร้าง "อนุสาวรีย์ทางวัฒนธรรม" (Cultural Monument) ใหม่ขึ้นมาเพื่อสะท้อนอุดมการณ์ความร่วมมือระหว่างชาติและความรุ่งโรจน์ของอารยธรรมมนุษย์

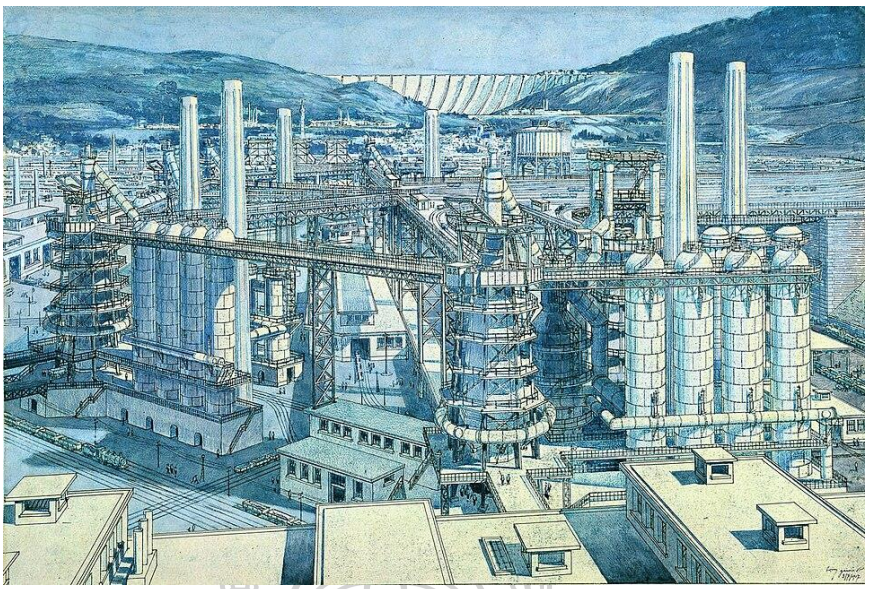
โอลิมปิกโบราณมีรากฐานมาจากพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อถวายแด่เทพเจ้าซูส และเป็นสัญลักษณ์ของความสามัคคีในหมู่รัฐนครกรีกต่าง ๆ โดยการแข่งขันจัดขึ้นที่เมืองโอลิมเปียในรัฐนครเอลิส ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางทางศรัทธาและสัญลักษณ์แห่งพลังทางจิตวิญญาณ ดังนั้นโอลิมปิกในฐานะพื้นที่แข่งขันจึงไม่ใช่เพียงกิจกรรมทางกายภาพ หากยังเป็น "พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์" (Sacred Space) ที่รวบรวมอัตลักษณ์ร่วมของโลกกรีกโบราณเอาไว้ ความเป็น "อนุสาวรีย์" ของโอลิมปิกทั้งในยุคโบราณและสมัยใหม่จึงไม่ได้เกิดจากขนาดหรือการออกแบบทางกายภาพเพียงอย่างเดียว หากยังมาจากการทำหน้าที่เป็น "ตัวแทนของค่านิยมสูงสุด" ของสังคม ทั้งในด้านศาสนา การเมือง และวัฒนธรรมซึ่งสะท้อนแนวคิดเรื่องความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม (Rossi, 1982; Rykwert, 1982)



รูปภาพที่ 63 อาคารโรงงานพลังไอน้ำ เอ อี จี

ที่มา: https://www.metalocus.es/en/news/aeg-turbine-factory-milestone-industrialization-peter-behrens

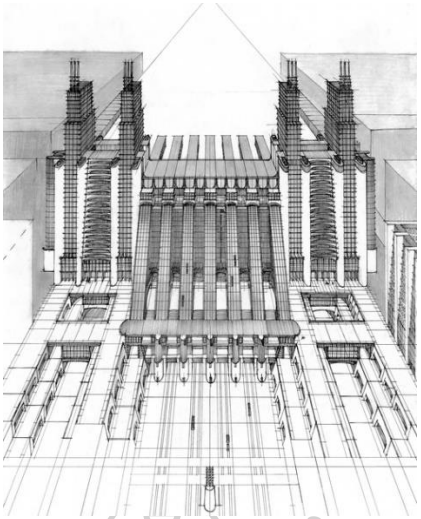
อาคารโรงงานพลังไอน้ำ เอ อี จี ตั้งอยู่ในเขต มัวบิท (Moabit) ของกรุงเบอร์ลิน (Berlin) เป็นการออกแบบโรงงานแห่งแรกที่ ปีเตอร์ เบเรนส์ (Peter Behrens) ออกแบบไว้ สร้างเสร็จในปี ค.ศ.1909 อาคารดังกล่าว เป็นที่ตั้งของการผลิตกังหันไอน้ำ เครื่องยนต์ที่ใช้แรงดันไอน้ำ เพื่อผลิตกระแสไฟฟ้า โดยตัวอาคารมีลักษณะโครงสร้างทรงสี่เหลี่ยม โครงเหล็กยาวประมาณ 122 เมตรกว้าง 40 เมตรและสูง 26 เมตร พื้นที่หลักสามารถรองรับเครนขนาดใหญ่ เบเรนส์ มองว่าโรงงานแห่งนี้เป็นสัญลักษณ์ของความทันสมัยของวิสัยทัศน์ในอุดมคติของอารยธรรมและเทคโนโลยี เป็นสถาปัตยกรรมที่มีความเป็นอนุสาวรีย์ของสังคมที่กำลังพัฒนา เขาต้องการสร้างการตกแต่งภายในและภายนอกให้เรียบง่ายที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ มีการออกแบบโดยการนำรูปทรงเรขาคณิตมาใช้ร่วมกับองค์ประกอบคลาสสิก โดยยินยอมให้มีโครงสร้างขนาดใหญ่กว่าปกติ เพื่อสร้างความรู้สึกถึงความแข็งแรง คงทนผ่านขนาดและวัสดุปิดผิว การถอยร่นแนวกระจกไปอยู่หลังแนวเสาส่งผลให้แนวเสาอาคารเด่นชัดแบบวิหารคลาสสิก ทำให้ผลงานชิ้นนี้เป็นความพยายามในการเชื่อมโยงความทันสมัยเข้ากับความคลาสสิกได้อย่างน่าสนใจ



รูปภาพที่ 64 ภาพวาดโรงงานโลหกรรม: มุมมองเตาหลอม

ที่มา: https://www.architectural-review.com/essays/books/the-scenes-of-the-street-and-other-essays-by-anthony-vidler

ภาพวาดที่มีชื่อว่า "โรงงานโลหกรรม: มุมมองเตาหลอม" (Metallurgical Factory, View of Furnaces) ซึ่งอยู่ในผลงาน *Une Cité Industrielle* ของ Tony Garnier (แผ่นที่ 14, ค.ศ. 1901–1918) แสดงให้เห็นถึงบริเวณโรงงานอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ ซึ่งตัดกันอย่างชัดเจนกับย่านที่พักอาศัย ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบคลาสสิก ภาพรวมของ *Une Cité Industrielle* เป็นวิสัยทัศน์ของเมืองอุตสาหกรรมในอุดมคติสำหรับศตวรรษที่ 20 แม้ว่าสถาปนิกร่วมสมัยจำนวนมากจะวิจารณ์รูปแบบของโรงงานว่า “อนุรักษ์นิยม” และไม่แสดงออกถึงความก้าวหน้าในเชิงรูปแบบสถาปัตยกรรม แต่ Garnier ก็ประสบความสำเร็จในการออกแบบสถาปัตยกรรมให้ตอบสนองต่อขนาดของอุตสาหกรรมยุคใหม่ โดยยังรักษามิติของความเป็นมนุษย์ไว้ได้อย่างลงตัว ความสำเร็จนี้ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้แก่ Le Corbusier ซึ่งยกย่องผลงานของ Garnier ว่าเป็นการ *“ฟื้นฟูศักดิ์ศรีและความบริสุทธิ์ หลังจากที่ถูกบดบังมาเนิ่นนาน ในพื้นที่แห่งการอยู่อาศัย การทำงาน และการพบปะของสังคม”*แนวทางของ Garnier ซึ่งเน้นความต้องการเชิงหน้าที่และรูปแบบใหม่ของโครงการเมือง สะท้อนถึงการเปลี่ยนบทบาทของสถาปนิกจากผู้สร้างรูปร่างทางกายภาพ มาเป็นผู้กำหนดระบบและโครงสร้างเชิงหน้าที่ของเมือง เขาคาดการณ์ถึงภาพลักษณ์ใหม่ของสถาปนิกในฐานะ “วิศวกร-สถาปนิก” (engineer-architect) หรือผู้เชี่ยวชาญด้านข้อมูลข่าวสาร ซึ่งมุ่งออกแบบเพื่อสร้าง “เมืองที่ผู้คนตระหนักว่าการทำงานคือกฎของมนุษย์ และในศิลปะแห่งความงามและระเบียบ ก็เพียงพอแล้วที่จะทำให้ชีวิตเปล่งประกายงดงาม”



รูปภาพที่ 65 ภาพวาดของ Antonio Sant'Elia

ที่มา:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Stazione_d%27aeroplani_e_treni_%28La_Citt%C3%A0_Nuova%29_1914_ART_Antonio_Sant%27Elia_2023_RET_WjArendshorst.png

ภาพวาดของ Antonio Sant'Elia ในปี ค.ศ. 1914 ซึ่งแสดงสถานีรถไฟและสนามบินที่มีรถรางเคเบิล (cable cars) และลิฟต์กระจายอยู่ในสามระดับของถนน เป็นส่วนหนึ่งของโครงการ *La Città Nuova* และถือเป็นตัวอย่างสำคัญของแนวทางเชิงวิสัยทัศน์ในการออกแบบระบบคมนาคมเมืองยุคใหม่ของเขา การออกแบบดังกล่าวผสมผสานองค์ประกอบหลากหลายของการเคลื่อนที่ เช่น ทางลาด, สะพานลอย, ลิฟต์, บันได และเคเบิลคาร์ เข้าไว้ด้วยกัน ทำให้สิ่งที่โดยปกติมักถูกมองว่าเป็นโครงสร้างทางเทคนิคธรรมดา กลับกลายเป็นองค์ประกอบพลวัตที่ถ่ายทอดสังคมอุตสาหกรรมอย่างมีชีวิตชีวา ลักษณะสำคัญในงานของ Sant'Elia คือการรวมกันของมิติเวลาและรูปแบบการเคลื่อนไหวหลากหลาย ซึ่งแสดงออกอย่างเด่นชัดในองค์ประกอบล้ำสมัยอย่าง ลานบินของเครื่องบิน ทั้งที่ในเวลานั้นการบินเพิ่งถือกำเนิดได้ไม่นาน นักวิจารณ์อย่าง Sanford Kwinter อธิบายว่า *La Città Nuova* คือระบบแห่งแรงและการหมุนเวียนที่ "ไร้ศูนย์กลาง" ไม่มีด้านในหรือด้านนอกที่ตายตัว แต่เป็นการเคลื่อนไหวและการบูรณาการอย่างต่อเนื่อง สำหรับ Sant'Elia สถาปัตยกรรมยุคใหม่ควรตั้งอยู่บนฐานของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ไม่ใช่ความแตกต่างเชิงรูปแบบทางประวัติศาสตร์ เขาให้ความสำคัญกับวัสดุใหม่อย่าง คอนกรีตเสริมเหล็ก เหล็ก กระจก และผ้า Robert Venturi เห็นว่าผลงานของ Sant'Elia มีลักษณะ "ประโยชน์ใช้สอยที่หลากหลายเข้าด้วยกัน" โดยผสานลำดับชั้นของขนาด การเคลื่อนไหว โครงสร้าง และพื้นที่ เข้าด้วยกันได้อย่างซับซ้อน สถาปัตยกรรมของเขาเชื่อมโยงเครือข่ายขนาดมหึมาของเมืองสมัยใหม่ไว้ด้วยการหมุนเวียนแนวดิ่ง (Vertical circulation)

ที่ปลดปล่อยระดับพื้นดินให้เปิดโล่ง ในขณะที่ Kwinter ชี้ให้เห็นว่า Sant'Elia ไม่ได้เสนอ "รูปทรงแบบนิรันดร์" แต่ใช้วิธี "ซ้อนชั้นระบบ" ที่ขยายตัวอย่างไม่หยุดนิ่ง แต่งานของเขากลับแฝงความขัดแย้งในตัวเอง: อาคารเหล่านี้สื่อถึง "อนาคตที่ตายตัว" ซึ่งขัดแย้งกับอุดมการณ์แบบ Futurism ที่เชิดชูการเปลี่ยนแปลงและการพลวัต นอกจากนี้ การที่เครื่องจักรกลถูกยกขึ้นเหนือมนุษย์ในฐานะ "ผู้ควบคุมความหมาย" ยังสะท้อนถึงจุดเสื่อมของวิสัยทัศน์ฟิวเจอริสต์ที่แท้จริง Colin Rowe จึงชี้ว่า แม้งานของ Sant'Elia จะมีพลังเชิงทัศนภาพ แต่กลับไม่อาจตอบโต้โลกเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้อย่างแท้จริง ก่อนที่แนวคิดเหล่านั้นจะสูญหายไปพร้อมกับการเสียชีวิตของเขาในสงครามโลกครั้งที่ 1

3.3.5 อาคารระฟ้า อัตอนุสาวรีย์ (Auto Monument)



รูปภาพที่ 66 อาคาร Woolworth Tower

ที่มา: https://www.viator.com/

Woolworth Building เป็นตึกสูงสไตล์นีโอโกธิกในนิวยอร์ก โดยได้รับการออกแบบโดยสถาปนิก คาส กิลเบิร์ด (Cass Gilbert) ซึ่งตึกระฟ้านี้เป็นอาคารที่สูงที่สุดในโลก ตั้งแต่ปี ค.ศ.1913-1930 โดยตั้งใจให้เป็น "มหาวิหารแห่งการค้า" ที่ผสานศิลปะยุโรปกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ ตัวอาคารสื่อถึงพลังของระบบทุนนิยม ผ่านความสูงเด่นและรายละเอียดสถาปัตยกรรมแบบศักดิ์สิทธิ์ สะท้อนการเปลี่ยนบทบาทของอนุสาวรีย์จากสื่อศาสนา มาเป็นสัญลักษณ์ของเศรษฐกิจและความมั่งคั่งในโลกสมัยใหม่ ที่ยืนหยัดท่ามกลางเส้นขอบฟ้าเมือง เรม โคลฮาส (Rem Koolhaas) ได้กล่าวถึงตึกวูลเวิร์ธไว้ว่า *ความมหึมาของตึกนี้นับเป็นสิ่งมหัศจรรย์ สิ่งก่อสร้างที่มีปริมาตรใหญ่โตมหึมาในแบบที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน วัสดุที่ดูหนักแน่นและดุดันต้องพ่ายแพ้ให้กับความมหึมา ความสูงที่พุ่งขึ้นไปบนท้องฟ้าประกาศกร้าวถึงตัวตนและความสวยงาม* (Koolhaas, 1978, p. 99) เรม โคลฮาส อธิบายถึงแนวทางนี้ ว่า"หากว่าอาคารใดมีขนาดมหึมาอาคารนั้นก็จะกลายเป็นอนุสาวรีย์ไปโดยปริยาย ถึงแม้ว่ากิจกรรมที่เกิดขึ้นภายในอาคารนั้นไม่คู่ควรพอจะเป็นอนุสาวรีย์ อนุสาวรีย์รูปแบบนี้แตกต่างจากความหมายดั้งเดิมที่เคยบัญญัติมาแล้ว แต่อนุสาวรีย์นี้เกิดขึ้นเพราะขนาดที่ใหญ่มหึมาของอาคารจนไม่สามารถหลีกเลี่ยงการเป็นสัญลักษณ์ได้ นับว่าเป็นคุณลักษณะที่บริสุทธิ์และแท้จริงของตึกระฟ้า"



รูปภาพที่ 67 ภาพร่าง Chicago Tribune Center ของ Adolf Loos
ที่มา: https://socalarchhistory.blogspot.com/2011/05/

อาคารที่ Adolf Loos ออกแบบสำหรับการประกวดแบบ การออกแบบ Chicago Tribune Tower ในปี ค.ศ. 1922 แม้จะไม่ชนะการประกวด แต่ได้สร้างแรงสะเทือนต่อแนวคิดเกี่ยวกับ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในสถาปัตยกรรมยุคใหม่ ด้วยวิธีการล้อเลียน พลิกกลับ และตั้งคำถามต่อการใช้สัญลักษณ์ทางอำนาจ

อาคารนี้มีลักษณะเป็น *Obelisk* ขนาดยักษ์ที่มีพื้นผิวเป็น เสา Doric ขนาดมหึมา เสาที่ในประวัติศาสตร์เคยมีหน้าที่รองรับโครงสร้างหรือเป็นส่วนตกแต่งของวิหาร ได้ถูกยกระดับขึ้นมาเป็น “ตัวอาคาร” ซึ่งเป็นการแปรเปลี่ยนจากองค์ประกอบย่อยให้กลายเป็นสถาปัตยกรรม อาคารนี้ไม่ใช่เพียงความคิดสร้างสรรค์ทางรูปทรง แต่เป็นการ วิพากษ์โดยใช้ภาษาของสัญลักษณ์ Adolf Loos ตั้งใจใช้เสาดอริก สัญลักษณ์ของความมั่นคง ความรุ่งเรือง และอารยธรรมตะวันตก ในลักษณะที่กลับหัวกลับหาง เพื่อชี้ให้เห็นว่าแนวคิดเรื่อง “ความเป็นอนุสาวรีย์” ของโลกเก่ากำลังสูญเสียความหมายในโลกยุคใหม่ที่ขับเคลื่อนด้วยเทคโนโลยี ความเร็ว และเหตุผล เป็นการโต้กลับ “ความโอ่อ่าเชิงสัญลักษณ์” และทำหน้าที่เป็นการวิพากษ์รูปแบบของอนุสาวรีย์อย่างตรงไปตรงมา



รูปภาพที่ 68 Rainier Tower

ที่มา: https://i.pinimg.com/736x/dd/14/45/dd1445aefff5a8596c6a93994e19ce0d.jpg

Rainier Tower ค.ศ. 1977 คืออาคารสูงที่ออกแบบโดย Minoru Yamasaki ตั้งอยู่ใจกลางเมือง Seattle และเป็นตัวอย่างน่าสนใจของการตีความ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในบริบทของศตวรรษที่ 20 ที่ผสานฟังก์ชันของเมืองเข้ากับความแปลกแหวกแนวทางรูปทรง สถาปนิกเลือกใช้ฐานคอนกรีตสูงที่เรียวแคบลงคล้ายพีระมิดกลับหัว เพื่อเปิดพื้นที่ภาคพื้นสำหรับการใช้สอยสาธารณะและรักษาความเขียวขจีในเมืองแนวคิดที่ต้านกับความหนาแน่นและความแข็งแกร่งของตึกสูงยุคโมเดิร์นทั่วไป แม้รูปลักษณ์ของ Rainier Tower จะดูแปลกตาและมีฉายาว่า "อาคารบีเวอร์" หรือ "แท่นวางลูกกอล์ฟ" จากชาวเมือง แต่นี่ไม่ใช่แค่ความพยายามสร้าง icon หากแต่เป็นการแสดงออกถึงภาวะของ “การรวมประโยชน์ใช้สอยและความทรงจำทางเมือง” ซึ่งสะท้อนแนวคิดของ ความเป็นอนุสาวรีย์ ในลักษณะที่ไม่โอ่อ่า หากแต่ฝังตัวอยู่ในชีวิตประจำวันอย่างแนบเนียน การวางอาคารให้สูงขึ้นและเว้นพื้นที่ระดับพื้นไว้ด้านล่างยังเปิดโอกาสให้ผู้คนได้ใช้พื้นที่เมืองอย่างมีชีวิตชีวา และในแง่นี้ Rainier Tower จึงอาจถูกมองว่าเป็นอนุสาวรีย์ในเชิง “สถานการณ์” ซึ่งไม่ได้สร้างเพื่อระลึกถึงอดีต หากแต่เพื่อกำหนดการอยู่ร่วมในปัจจุบันอย่างมีวิสัยทัศน์ ในปี ค.ศ. 2020 อาคาร Rainier Square Tower ซึ่งสูงกว่าและตั้งอยู่ในบล็อกเดียวกันได้ถูกสร้างเสร็จโดยใช้เทคโนโลยีล้ำสมัย แสดงถึงการพัฒนาแนวคิดของ Yamasaki ให้ก้าวทันยุค ทั้งสองอาคารเมื่อมองร่วมกันจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็น “คู่อนุสาวรีย์ร่วมสมัย” ที่ตั้งคำถามถึงความสมดุลระหว่างรูปทรง, การใช้งานและความหมายของพื้นที่เมืองอย่างแนบเนียนและต่อเนื่อง

3.3.6 ประโยชน์ใช้สอยและความเป็นอนุสาวรีย์: ระหว่างการใช้งานกับความหมาย (Functionality and Monumentality: Between Use and Meaning)

ตลอดศตวรรษที่ 20 แนวคิดเรื่อง “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในสถาปัตยกรรมต้องเผชิญกับแรงเหวี่ยงของการเปลี่ยนผ่านยุคสมัย ที่เริ่มตั้งแต่ความหวังอันแรงกล้าในยุคของ Le Corbusier และ Peter Behrens ที่มุ่งหมายให้สถาปัตยกรรมเป็นสื่อสะท้อน “จิตวิญญาณของยุคใหม่” สู่การเกิดขึ้นของกระแส Futurism ที่เชิดชูเทคโนโลยีและโครงสร้างพื้นฐาน (Infrastructure) ให้เป็นสัญลักษณ์ของอนาคตและพลังใหม่ของมนุษย์สมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม แม้โครงสร้างพื้นฐาน เช่น ทางหลวง สนามบิน โรงไฟฟ้า เสาโทรคมนาคม หรือระบบรถไฟใต้ดินจะกลายเป็นส่วนสำคัญของชีวิตสมัยใหม่ แต่พวกมันกลับไม่สามารถกลายเป็น “อนุสาวรีย์” ได้ในความหมายทางจิตวิญญาณหรือเชิงวัฒนธรรม พวกมันเป็นสิ่งที่ Hannah Arendt เคยวิพากษ์ไว้ว่าเป็น “การเหมารวมของประสบการณ์เชิงผลิต” ซึ่งเน้นเพียงการใช้งานและประโยชน์เป็นสำคัญ โดยละเลยมิติของความหมาย ความทรงจำ หรือจิตวิญญาณสาธารณะ

แนวคิด “เครื่องมือนิยม” (Instrumental) ดังกล่าว ไม่ใช่เพียงผลจากอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี แต่มีรากศิลปะที่ลึกไปถึงขบวนการ *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) ในเยอรมนี ซึ่งนำเสนอแนวทางที่ปฏิเสธอารมณ์และความยิ่งใหญ่เชิงศิลป์ มุ่งเน้นประโยชน์ใช้สอยที่ชัดเจนและตรงไปตรงมา ผลงานของ Bruno Taut และ Erich Mendelsohn ชี้ให้เห็นถึงสถาปัตยกรรมที่ถูกออกแบบให้ “เพียงพอ” ไม่ใช่ “เกินพอ” เพื่อความทรงจำหรืออุดมคติใด

ในอีกด้านหนึ่ง นักวิจารณ์เช่น Karel Teige วิจารณ์ Le Corbusier ที่พยายามทำให้โครงการอย่าง *Mundaneum* กลายเป็นอนุสาวรีย์แห่งยุคใหม่ โดยมองว่ามันพยายามจะ “อุดรูรั่วของอุดมการณ์” ด้วยตรรกะแห่งประโยชน์ใช้สอย การออกแบบให้ “มีเหตุผล” ในความเห็นของ Teige กลับกลายเป็นข้อจำกัดของจินตนาการมนุษย์มากกว่าการปลดปล่อย ทว่ามุมมองแบบนี้ไม่ได้ไร้แรงสนับสนุน ในโลกที่ศิลปะและสถาปัตยกรรมกำลังแสวงหาระเบียบใหม่ นักทฤษฎีอย่าง Henry-Russell Hitchcock และ Philip Johnson กลับเสนอว่า “การประยุกต์ระเบียบสุนทรียะ” และ “การลดทอนรูปลักษณ์” ให้เกิดความชัดเจนและความนิ่งสงบ สามารถยกระดับอาคารทั่วไปให้กลายเป็น “อนุสาวรีย์” ได้เช่นกัน จุดนี้เองที่การปะทะกันระหว่างแนวคิด *Instrumentality* กับ *Monumentality* เผยความซับซ้อนของสถาปัตยกรรมร่วมสมัยออกมา

ภาพถ่ายของ Andreas Gursky ที่บันทึกสถานีรถไฟใต้ดิน Sé ในเซาเปาโล ยิ่งตอกย้ำประเด็นนี้ โครงสร้างพื้นฐานไม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นอนุสรณ์หรือแหล่งความทรงจำ ทว่าในความซับซ้อน ซ้อนทับหลายชั้นนั้น กลับเผยให้เห็นว่าแม้ในความจำเป็น ก็มี “ภาวะ” ของความหมายที่อาจผุดขึ้นมาจากประสบการณ์การใช้งานอย่างจริงจัง



รูปภาพที่ 69 ภาพถ่ายของศิลปิน Robert Smithson

ที่มา:https://miro.medium.com/v2/resize:fit:720/format:webp/1*ag39PVJE81BqLWvW8raPiQ.png

ในบทความ “A Tour of the Monuments of Passaic” (1967) ศิลปิน Robert Smithson ได้นำเสนอแนวคิดของ "อนุสาวรีย์กลับด้าน" (*Ruins in reverse*) ผ่านการเดินทางหนึ่งวันจากนิวยอร์กไปยังเมือง Passaic รัฐนิวเจอร์ซีย์ เขาบันทึกสภาพแวดล้อมของเมืองผ่านภาพถ่าย คำบรรยาย และข้อความประกอบ จัดวางวัตถุและพื้นที่ธรรมดา เช่น ท่อระบายน้ำ สะพาน หรือสนามเด็กเล่น ให้มีสถานะเทียบเท่า “อนุสาวรีย์” โดยไม่อิงคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิม Smithson ใช้พื้นที่เสื่อมโทรมของ Passaic เป็นเครื่องมือวิพากษ์สุนทรียศาสตร์ของอนุสาวรีย์สมัยใหม่ที่ผูกติดกับอุดมการณ์แห่งความยิ่งใหญ่ ความมั่นคง หรือการระลึกถึงอดีต เขากลับชี้ให้เห็นว่า โครงสร้างทางกายภาพหลายแห่งนั้นเสื่อมโทรมลง *ก่อนที่จะสร้างเสร็จสมบูรณ์* ไม่ใช่หลังการใช้งานในยุคโรแมนติก ที่สามารถพบในซากอารยธรรมโบราณ แนวคิด “Ruins in reverse” จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของพื้นที่ที่ล้มเหลวตั้งแต่เริ่มต้น เป็นอนุสาวรีย์ของอนาคตที่ถูกทอดทิ้ง

ในมุมมองของ Smithson อนุสาวรีย์เหล่านี้ไม่ได้มีไว้เพื่อจดจำอดีต หากแต่ทำหน้าที่ในการ*ลืมอนาคต* การตั้งชื่อสิ่งก่อสร้างที่ดูไร้ความหมายว่า “อนุสาวรีย์” คือการรื้อถอนขอบเขตของสิ่งที่ถือว่า “ควรค่าแก่การระลึก” และเผยให้เห็นธรรมชาติของสังคมอเมริกันที่ขับเคลื่อนด้วยระบบทุน

โครงสร้างพื้นฐาน และการพัฒนาอย่างไร้จินตนาการ Smithson เปรียบ Passaic กับเมืองที่ขาดความทรงจำ ถูกทอดทิ้งให้จมหายไปในประวัติศาสตร์ที่ไม่มีการบันทึก

แนวคิดเรื่องเวลาและความเสื่อม (*Entropy*) ปรากฏชัดในฉากสุดท้ายของบทความ ซึ่ง Smithson นำเสนอการทดลองในกระบะทราย (Sandbox) เขาขอให้ผู้อ่านจินตนาการถึงการแบ่งทรายขาว-ดำเป็นสองฟาก และให้เด็กคนหนึ่งวิ่งวนเพื่อผสมมันเข้าด้วยกัน การจะย้อนกลับไปสู่สภาพเดิมเป็นไปไม่ได้ เว้นแต่จะบันทึกภาพแล้ว “กรอเทปย้อน” ซึ่งก็ย่อมเสื่อมตามกาลเวลาอยู่ดี เขาจึงสรุปว่า ความพยายามใด ๆ ที่จะต่อต้านความเสื่อมล้วนเป็น *มายาคติของการควบคุมเวลา* ในแง่นี้ Smithson ได้นำเสนออนุสาวรีย์ในฐานะ “พื้นที่ของความล้มเหลว” (*Monuments to entropy*) ซึ่งไม่เพียงแต่สวนทางกับอุดมคติคลาสสิกเท่านั้น แต่ยังเปิดพื้นที่ให้เราเข้าใจอนุสาวรีย์ร่วมสมัยในฐานะกระบวนการที่ไม่สมบูรณ์ ที่เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน การผุพัง และความเงียบที่ไม่ต้องการการยกย่อง



รูปภาพที่ 70 Shukhov Tower

ที่มา: https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8364087/model-of-the-1922-shukhov-radio-tower

หอคอยชูคอฟ (Shukhov Tower) หรือหอวิทยุชาบาลอฟกา (Shabolovka Radio Tower) ออกแบบโดยวลาดิเมียร์ ชูคอฟ ค.ศ.1853–1939 ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของวิศวกรรมโครงสร้างสมัยใหม่ สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1919–1922 หลังการปฏิวัติรัสเซีย หอคอยสูงเทียบเท่าอาคาร 40 ชั้น ประกอบด้วยทรงไฮเปอร์โบลิก (Hyperbolic) หกชั้นที่สร้างจากเส้นตรงทั้งหมด โครงสร้างนี้ให้ทั้งความงามทางเรขาคณิตและเสถียรภาพทางวิศวกรรม โดยสามารถประกอบจากฐานและยกขึ้นติดตั้งทีละส่วนอย่างมีประสิทธิภาพ แม้จะเป็นผลงานที่โด่งดังที่สุด แต่ชูคอฟได้ทดลองแนวคิดนี้มาก่อนแล้วโดยโครงสร้างไฮเปอร์โบลิก แรกของโลกคือหอเก็บน้ำที่นิทรรศการ All-Russia ปี ค.ศ. 1896 แนวคิด

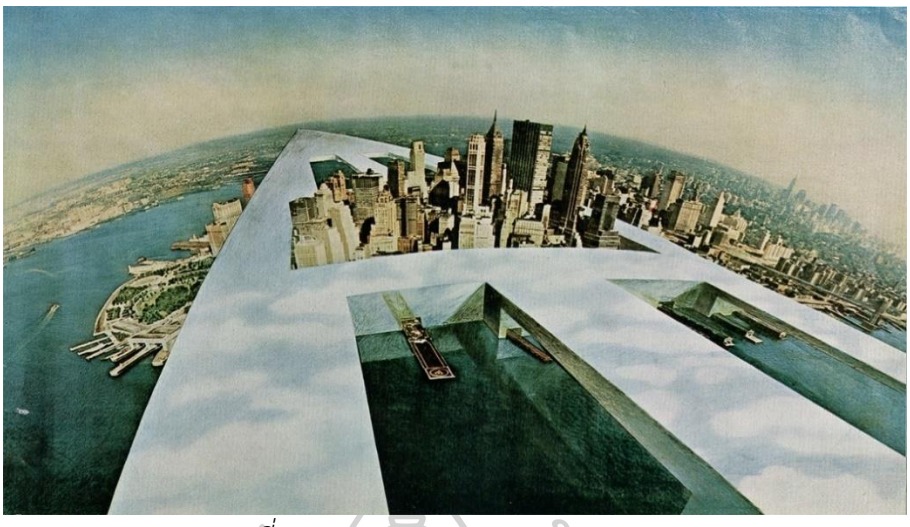
“บาง เบา แต่แข็งแรง” เป็นแก่นในงานของเขา หอคอยชูคอฟจึงไม่ใช่เพียงผลงานทางเทคนิค แต่เป็นต้นแบบของ “สุนทรียภาพทางโครงสร้าง” ที่โครงสร้างกลายเป็นภาษาทางสายตา โครงสร้างไม่ได้ถูกซ่อน แต่เผยตัวอย่างเปิดเผย สื่อถึงอุดมการณ์แห่งความก้าวหน้าและความเป็นประชาชนในยุคหลังปฏิวัติ หอคอยนี้จึงเป็น “อนุสาวรีย์ยุคใหม่” ที่ไม่อิงกับขนาดหรือวัสดุ หากแต่แสดงพลังเชิงสัญลักษณ์ผ่านประโยชน์ใช้สอยและความหมาย



รูปภาพที่ 71 Centre Pompidou

ที่มา: https://www.wazzadu.com/article/4678

Centre Pompidou: ความย้อนแย้งของความเป็นอนุสาวรีย์ในโลกหลังโมเดิร์น Centre Pompidou (1977) ออกแบบโดย Renzo Piano และ Richard Rogers นับเป็นหนึ่งในสถาปัตยกรรมที่ทรงอิทธิพลที่สุดแห่งศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะในแง่การตีความ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในรูปแบบใหม่ ที่ไม่ยึดติดกับความหนักแน่น สงบ หรือสมมาตร แต่กลับสื่อสารความพลวัต ความโปร่งใส และการเคลื่อนไหวอย่างไม่หยุดนิ่ง Pompidou Center พลิกกลับโครงสร้างอาคารแบบดั้งเดิม โดยดึงระบบโครงสร้าง กลไก และท่อออกมาไว้ภายนอก ทั้งหมดถูกออกแบบให้มีรหัสสีเพื่อการสื่อสาร (ท่ออากาศสีฟ้า บันไดเลื่อนสีแดง ระบบน้ำสีเขียว ฯลฯ) ผลคือความเป็น “อาคารกลับด้าน” ที่ตั้งใจเปิดเผยกระบวนการทำงานของตัวเอง โดยไม่ปกปิด ซึ่งทำให้อาคารนี้ถูกมองทั้งในฐานะ โครงสร้างเชิงเทคนิค และ วาทกรรมทางวัฒนธรรม พร้อมกัน Francesco Dal Co วิเคราะห์ว่า Pompidou Center คือ “monument of transparency” ที่ไม่ปฏิเสธความเป็นอนุสาวรีย์ แต่เลือกแสดงออกในรูปแบบของ การสื่อสารแบบประชาธิปไตย ผ่านโครงสร้างและโปรแกรมที่เปิดรับสาธารณะอย่างกว้างขวาง (Dal Co, 1978) อาคารนี้ไม่ใช่เพียงที่จัดแสดงศิลปะ แต่เป็น “เครื่องจักรทางสังคม” ที่เปลี่ยนพิพิธภัณฑ์ให้กลายเป็นพื้นที่สาธารณะแห่งการปะทะของความคิด เหตุการณ์ การใช้งาน และการรับรู้ของสาธารณะ ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องในตัวอาคารและลานด้านหน้า



รูปภาพที่ 72 ภาพ The Continuous Monument
ที่มา: https://www.subtilitas.site/image/628757612

โครงการ The Continuous Monument โดยกลุ่ม Superstudio ถูกออกแบบและเผยแพร่ครั้งแรกในช่วงปี ค.ศ. 1969–1970 เป็นหนึ่งในผลงานสำคัญที่สุดของกลุ่ม Superstudio ซึ่งก่อตั้งขึ้นในเมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี ในปี ค.ศ. 1966 โครงการนี้จัดอยู่ในประเภท *Conceptual architecture* หรือ *Radical architecture* ซึ่งใช้ภาพตัดต่อและคอลลาจ (Collage) เพื่อวิพากษ์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่และสังคมบริโภคนิยม กลุ่ม Superstudio เชื่อว่า หากสถาปัตยกรรมยังคงดำเนินไปในทิศทางเช่นที่เป็นอยู่ โลกในอนาคตจะกลายเป็นสถานที่ที่ มีความเป็นเนื้อเดียวกันอย่างสุดโต่ง และคาดเดาได้อย่างสมบูรณ์แบบ ซึ่งพวกเขามองว่าเป็นผลลัพธ์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ เพื่อวิพากษ์แนวโน้มดังกล่าว พวกเขาจึงสร้างผลงานแนวความคิดชื่อว่า The Continuous Monument ขึ้นมาเพื่อเป็น *คำเตือนต่อพลังงานอันชะงักงันของลัทธิสมัยใหม่ (Modernism)* Colin Rowe เคยกล่าวถึงจุดเปลี่ยนนี้ไว้ว่า: “สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้มาถึงแล้วก็จริง แต่... มันค่อย ๆ ปรากฏชัดว่า บางอย่างได้ผิดพลาดไป สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ไม่ได้ก่อให้เกิดโลกที่ดีขึ้นโดยอัตโนมัติ” (Rowe & Koetter, 1978, p. 33)

The Continuous Monument คือโครงสร้างขนาดมหึมาที่ ไม่สามารถเจาะทะลุได้ และมีพื้นผิวภายนอกเป็นกระจกเงา มันแผ่ขยายออกไปอย่างไร้ขอบเขต พาดผ่านเมือง ธรรมชาติ ทะเลสาบ และภูเขา โดยไม่แยกแยะบริบทหรือคุณค่าท้องถิ่นใด ๆ
แม้ว่าภาพเหล่านี้จะสะท้อนแนวคิดแบบดิสโทเปีย และเป็นปฏิกิริยาต่อ “ความงามเชิงเครื่องจักร” (*machine aesthetic*) ของยุคสมัยนั้น แต่ในขณะเดียวกัน มันก็ยังเป็นอภิปรัชญา (*metaphysical*) ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นความคิดของผู้ชม ให้ตระหนักถึงอันตรายจาก *ความเคร่งขรึมเชิงอุดมการณ์* (orthodoxy) ที่กำลัง *ทำลายเมืองเก่า ประวัติศาสตร์ และวิถีชีวิตของผู้คนทั่วโลก*



รูปภาพที่ 73 São Paulo Museum of Art

ที่มา: https://pixabay.com/photos/museum-building-architecture-5647105/

São Paulo Museum of Art (MASP) ในปี ค.ศ. 1968 ถือเป็นหนึ่งในผลงานที่ทรงอิทธิพลที่สุดในศตวรรษที่ 20 ของสถาปัตยกรรมละตินอเมริกา ซึ่งออกแบบโดย Lina Bo Bardi โดยเฉพาะในแง่ของ นวัตกรรมเชิงโครงสร้าง ความกล้าในการออกแบบ และอุดมการณ์ประชาธิปไตย ที่ฝังอยู่ในรูปแบบของอาคาร Lina Bo Bardi ต้องการสร้างพิพิธภัณฑ์ที่ไม่เป็น “กล่องปิด” แต่เป็น พื้นที่สาธารณะที่โปร่งใส เปิดรับผู้คน และเชื่อมต่อกับเมืองอย่างสมบูรณ์ การออกแบบอาคารให้ลอยอยู่เหนือพื้นดิน โดยยก “กล่องจัดแสดงงานศิลปะ” ขนาดใหญ่ให้ลอยเหนือพื้นด้วยคานคอนกรีตพาดยาว ความยาวกว่า 74 เมตร โดยไม่มีเสากลางแม้แต่ต้นเดียว MASP คือ รูปแบบใหม่ของอนุสาวรีย์ทางวัฒนธรรม ที่ไม่เน้นอำนาจหรือความยิ่งใหญ่ในเชิงวัตถุ แต่กลับยกระดับความเป็นมนุษย์ ความเท่าเทียมและการเปิดพื้นที่ให้กับการตีความและการมีส่วนร่วม อาคารนี้เป็นตัวอย่างของ “อนุสาวรีย์ร่วมสมัย” ที่แสดงออกผ่านความโปร่งใส ความเบา และการวิพากษ์โครงสร้างสถาบันเดิมผ่านการเปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้คนทั่วไปได้ใช้พื้นที่ หรือเรียกได้ว่า เป็นพื้นที่ประชาธิปไตย (Democratic space) ที่เกิดขึ้นอย่างแท้จริง

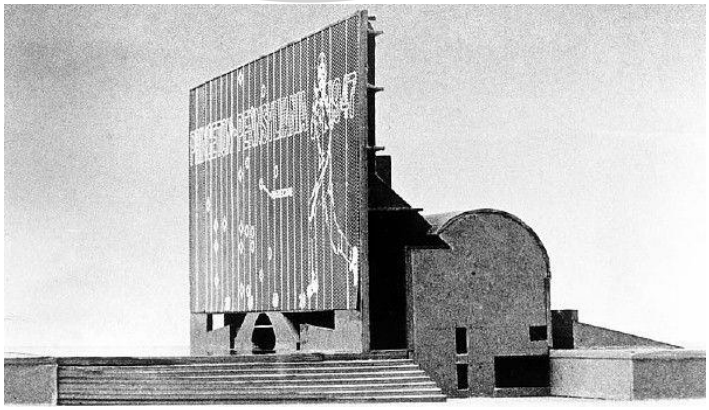
3.3.7 หลังสมัยใหม่: ความเป็นอนุสาวรีย์ ความหลากหลายของการสื่อสาร



รูปภาพที่ 74 ป้ายโฆษณา ในลาสเวกัส

ที่มา: https://hiddencityphila.org/2012/07/still-learning-from-venturi

ลาสเวกัส (Las Vegas) เป็นเมืองต้นแบบการพนันถูกกฎหมายแห่งแรกของ เมืองนี้ได้รับการพัฒนาอย่างรวดเร็วตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน โดยมีการสร้างโรงแรม คาสิโน และสถานบันเทิงที่มีลักษณะโดดเด่นและมีสไตล์ที่หลากหลาย การเลียนแบบสถาปัตยกรรมจากทั่วโลก และการสร้างประสบการณ์ที่ไม่เหมือนใครสำหรับผู้เยี่ยมชม ทำให้สถาปัตยกรรมของลาสเวกัส เป็นที่วิพากษ์และศึกษาอย่างลึกซึ้งโดยเฉพาะในแง่มุมของการสื่อสารทางสัญลักษณ์และความหมายในงานออกแบบ ซึ่ง Venturi อธิบายป้ายต่างๆ ในลาสเวกัส ว่าเป็น “เพิงที่ประดับประดา” ที่นำเอาระบบสัญญะมาช่วยในการสื่อความหมายแทนรูปทรง (สันติรักษ์, 2557, น. 168) สถาปัตยกรรมกลายเป็นฉากหลัง (Background) แต่ป้ายต่างๆเป็นสิ่งที่ชัดเจนและโดดเด่นกว่า



รูปภาพที่ 75 College Football Hall of Fame

ที่มา: https://www.gsd.harvard.edu/project/flatbed/

Robert Venturi และ Denis Scott Brown ออกแบบอาคารแห่งนี้ให้มีลักษณะของ “Decorated Shed” ตามแนวคิดที่เสนอไว้ใน Learning from Las Vegas (1972) โดยแยก “ความหมาย” ออกจาก “รูปทรง” อย่างชัดเจน กล่าวคือ ตัวอาคารเป็นกล่องธรรมดาแต่ถูกตกแต่งด้วยป้ายและองค์ประกอบสื่อความหมายมากมาย โดยเฉพาะเรื่องราวของฟุตบอลอเมริกันในระดับมหาวิทยาลัย



รูปภาพที่ 76 ภาพFacade ภายในนิทรรศการ Strada Novissima

ที่มา: https://dsignsomething.com/wp-content/uploads/2024/06/24-768x461.jpg

ในช่วงเปลี่ยนผ่านสู่ยุคหลังสมัยใหม่ สถาปัตยกรรมไม่ได้ถูกกำหนดด้วยรูปทรงทางการใช้งานหรือโครงสร้างทางวิศวกรรมเพียงอย่างเดียว หากแต่กลับมุ่งเน้นไปที่ *ความหมาย สัญลักษณ์ และการสื่อสารกับผู้คน* ผ่านสิ่งที่อาจถูกเรียกได้ว่า ภาษาสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะในระดับของ ฉากหน้า หรือ Facade ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญของการต่อรองเชิงความหมายระหว่างอดีตและปัจจุบัน ระหว่างอุดมการณ์กับความเป็นเมือง

หนึ่งในเหตุการณ์สำคัญที่ประกาศการถือกำเนิดของแนวคิดนี้อย่างเป็นทางการคือโครงการนิทรรศการ Strada Novissima ใน Venice Architecture Biennale ปี ค.ศ. 1980 ซึ่งจัดขึ้นภายในอาคาร Corderie dell'Arsenale โดยมี Paolo Portoghesi เป็นภัณฑารักษ์หลัก

“Strada Novissima” หรือ “ถนนใหม่ล่าสุด” เป็นทางเดินในร่มที่มี Facade สองข้างทาง รวมทั้งหมด 20 ด้าน แต่ละ Facade ถูกออกแบบโดยสถาปนิกชั้นนำ เช่น Hans Hollein, Robert Venturi, Michael Graves, Ricardo Bofill, และ Rem Koolhaas โดยใช้วัสดุเบา เช่น ไม้ กระดาษแข็ง ปูนปลาสเตอร์ และเปเปอร์มาเช โดยไม่มีการใช้งานแต่อย่างใด

โครงการนี้แสดงให้เห็นว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์” (Monumentality) ในโลกหลังสมัยใหม่อาจไม่จำเป็นต้องมีมวลหรือความถาวรอีกต่อไป แต่สามารถเกิดขึ้นผ่าน “ภาพจำ” (image) และ “ฉากหน้า” ที่ถูกวางไว้ในเชิงการสื่อสาร เป็นสิ่งที่ Rem Koolhaas เรียกว่า “*Monumentality of Image Circulation*” หรือ “อนุสาวรีย์ที่เกิดจากการไหลเวียนของภาพ”

แม้จะถูกมองว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของ *Postmodern Architecture* แต่โครงการนี้กลับมีความขัดแย้งในตัวเองอย่างลึกซึ้ง Stefano de Martino หนึ่งในทีมออกแบบของ OMA กล่าวถึงโครงการนี้ว่า “เราไม่เคยสนใจ *Facadism*... สำหรับเรา Strada Novissima เหมือนหมู่บ้าน Potemkin ที่ถูกจัดฉากในแบบโพสต์โมเดิร์น” (Szacka, 2016)

Rem Koolhaas เองก็ “ปฏิเสธ Facade” โดยสิ้นเชิงในโครงการนี้ ด้วยการใช้เพียงแผ่นผ้าธรรมดาและป้ายไฟ OMA แทนที่จะสร้าง Facade จริง แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านแนวโน้มที่เน้นการตกแต่งเปลือกนอกโดยขาดสาระ (facadism)

บทสัมภาษณ์หรือบทสนทนา ที่ปรากฏในวารสาร OASE Journal for Architecture โดยเฉพาะฉบับที่เกี่ยวข้องกับ *Strada Novissima* และ *Postmodernism* ซึ่งรวมถึงบทสัมภาษณ์ของ Rem Koolhaas, Stefano de Martino และ Léa-Catherine Szacka เป็นการสรุปสาระของการสนทนาครั้งนี้ ได้ 3 ใจความสำคัญด้วยกัน คือ

(1) Façade ไม่ใช่เปลือก แต่คือบทสนทนา

สำหรับกลุ่ม Rem Koolhaas และ OMA โครงการนี้กลายเป็นพื้นที่แห่งการตั้งคำถามต่อ *Facadism* อย่างชัดเจน โดย Koolhaas ปฏิเสธการสร้าง Facade ในความหมายดั้งเดิม และแทนที่ด้วย ผืนผ้าขาวเรียบ ๆ และป้ายไฟนีออน OMA ซึ่ง Stefano de Martino อธิบายว่า:
“เราไม่ได้เล่นเกมของรูปแบบนิยม เราพิสูจน์ว่าสถาปัตยกรรมสามารถเล็กได้ และคุณสามารถมุ่งเน้นไปที่เนื้อหา” (Szacka, Koolhaas, & de Martino, 2022)
ความตั้งใจของทีม OMA คือการ ต่อต้าน Facade ในฐานะการแทนตัวตน และปฏิเสธการใช้งาน Facade เพื่อความงามหรืออำนาจ แต่หันไปสร้าง *สถานการณ์* (Situation) แทนที่จะสร้าง “สิ่งของ”

(2) ความเป็นอนุสาวรีย์ในภาพตัวแทน (Monumentality of Representation)

บทสนทนาของ Koolhaas และ Léa-Catherine Szacka เปิดเผยว่า แม้ Koolhaas จะดูแตกต่างจากสถาปนิกคนอื่น แต่เขาเองก็ยอมรับว่าไม่ได้ต่างมากนัก เขาเพียงแค่เลือกขยายความแตกต่างให้สุดขั้ว ซึ่งสะท้อนแนวคิดหลักใน *Delirious New York* ว่า:

“การพูดถึงนิวยอร์กในเวลานั้นคือการต่อต้านขนบของการออกแบบเมือง...และนั่นคือเหตุผลที่ผมสนใจ Venturi และ Scott Brown พวกเขาฉลาด และมองโลกในแบบที่ต่างออกไป” (Szacka, Koolhaas, & de Martino, 2022)

การสนับสนุน *Complexity and Contradiction* ทำให้ Koolhaas มอง Facade ไม่ใช่แค่ “รูปด้าน” หากแต่คือ บทสนทนากับเมือง และพื้นที่แห่งความคลุมเครือ ซึ่งสะท้อนถึง “อนุสาวรีย์” แบบใหม่ ที่ไม่ต้องการความแน่นอนหรืออำนาจ

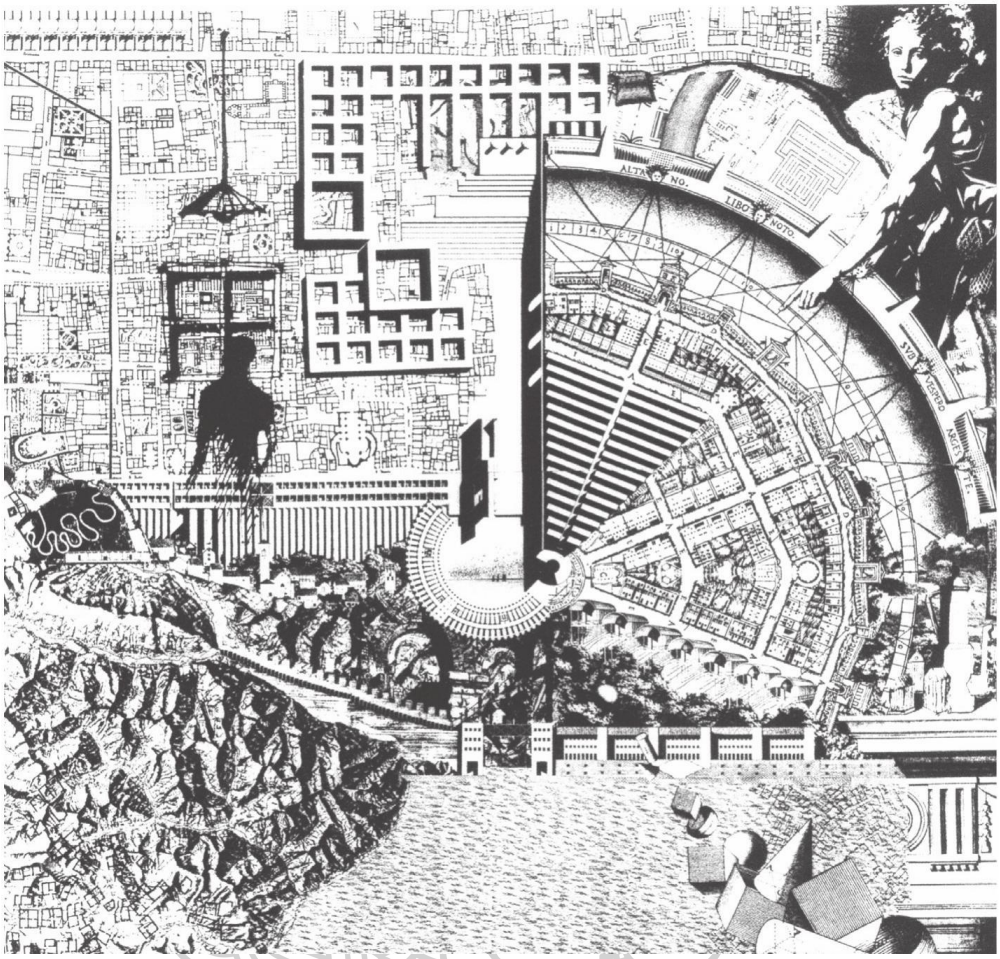
(3) Postmodern Potemkin Village: ฉากหน้าของอนุสาวรีย์

Stefano de Martino ยังเรียก Strada Novissima ว่าเป็น “หมู่บ้านโพเตมคินยุคหลังสมัยใหม่” (*Postmodern Potemkin village*) ซึ่งหมายถึง Facade ที่ดูยิ่งใหญ่แต่ภายในกลวงเปล่า เป็นการแสดงเชิงการเมืองผ่านภาพลักษณ์ที่ถูกจัดฉาก นี่จึงเป็นการวิพากษ์ทั้ง แนวคิด “อนุสาวรีย์” แบบดั้งเดิม และ Facadism ที่เน้นความสวยงามเชิงภาพ แต่ไม่มีบริบทหรือคุณค่าในระยะยาว Koolhaas เรียกมันว่า “Pastiche” หรือ การเลียนแบบเชิงประดิษฐ์



รูปภาพที่ 77 The Potemkin Village By Gregor Sailer

ที่มา: https://static.dezeen.com/uploads/2018/08/potemkin-village-gregor-sailer-architecture_dezeen_1704_col_11.jpg



รูปภาพที่ 78 ภาพ collage Analogical City Panel

ที่มา: https://www.researchgate.net/figure/Aldo-Rossi-La-citta-analoga-1976-coleccion-privada-courtesy-Fondazione-Aldo-Rossi-C_fig2_298453542

ภาพดังกล่าวเป็นผลงานภาพคอลลาจหรือผังเมืองเชิงอุปมา (Analogical City Panel) โดยอัลโด รอสซี ที่สร้างขึ้นสำหรับงาน Biennale Venezia ปี ค.ศ.1976 ภาพนี้ประกอบด้วยองค์ประกอบสถาปัตยกรรมหลากหลายทั้งแบบแปลน มุมมอง และภาพเขียนเชิงประวัติศาสตร์ เช่น อาคารคลาสสิก รูปปั้นโรมัน และผังเมือง ซึ่งรวมอยู่ในภาพเดียวกันอย่างซ้อนทับและสร้างความหมายเชิงเปรียบเทียบ รอสซีทำคอลลาจนี้โดยรวมโครงการของตนเองและอ้างอิงงานวิจัยของนักออกแบบรุ่นก่อนไว้ด้วยกัน เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์และการสร้างเมืองใหม่ ภาพนี้พิมพ์เผยแพร่ในนิตยสาร Lotus International ฉบับที่ 13 โดยรอสซีเองได้กล่าวถึงความเกี่ยวข้องระหว่าง “ความเป็นจริงและจินตนาการ” หรือ “Dialectics of the concrete” ในการนำเสนอภาพคอลลาจเมืองนี้ คอลลาจดังกล่าวเป็นผลงานที่มีชื่อเสียง ซึ่งรอสซีใช้สำรวจกระบวนการสร้างเมืองในมุมมองใหม่

3.3.8 พื้นผิวและส่วนประดับประดา: พื้นผิวทางอุดมคติ (Surface and Ornament as Ideological Surface)

ลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ได้ปลดปล่อยสถาปัตยกรรมออกจากภาระของ “ส่วนประดับตกแต่ง” (Ornament) สถาปนิกในยุคดังกล่าวระมัดระวังอย่างยิ่งที่จะหลีกเลี่ยง “อนุสาวรีย์เทียม” (*Pseudo-Monumentality*) หรือแม้แต่การตกแต่งเชิงศิลป์ เพราะมันถูกมองว่าเป็น “ภาระที่ไม่จำเป็น” ซึ่งควรถูกหลีกเลี่ยงในทุกกรณี

นักวิจารณ์อย่าง Mark Wigley จึงเรียกสิ่งนี้ว่า *“The Collapse between Ornament and Monumentality”* “การล่มสลายอย่างรุนแรงระหว่างสิ่งประดับตกแต่งกับความเป็นอนุสาวรีย์” (Wigley, 1995)

ขณะที่ Gottfried Semper เคยเสนอไว้ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ว่า *Ornament* ไม่ได้เป็นสิ่งฟุ่มเฟือย แต่คือ “รากของสถาปัตยกรรม” ซึ่งเริ่มต้นจากผ้า ม่าน, และเครื่องทอ ก่อนจะกลายเป็นกำแพงหรือโครงสร้าง เมื่อเวลาผ่านไป สิ่งประดับกลายเป็นผิว (Surface) และผิวก็กลายเป็นโครงสร้าง (*Structure-as-Skin*) การตกแต่งจึงไม่เคยหายไปจริง ๆแต่มันเปลี่ยนรูป, เปลี่ยนภาษา, เปลี่ยนตำแหน่งในวาทกรรมสถาปัตยกรรม

ในโลกหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) การกลับมาของ Ornament ไม่ใช่เพียงเรื่องของ “การยอมให้ตกแต่งได้อีกครั้ง” แต่คือการเปิดให้ Ornament กลายเป็น พื้นที่ของการเล่าเรื่อง (Narrative surface) และ การแสดงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม
งานของ Robert Venturi Denise Scott Brown และ Charles Moore แสดงให้เห็นว่าความขัดแย้ง (*Contradiction*) และความหลากหลาย (*Pluralism*) ของสัญลักษณ์และความงามในเมือง เช่นป้ายร้านค้า, โฆษณา, หรือ Facade ที่เกินจริง ล้วนสามารถถูกใช้เป็น “Ornament” ที่บอกเล่าประวัติศาสตร์ร่วมของสังคมได้

Ornament ไม่ได้ถูกมองเพียงว่าเป็นการตกแต่งภายนอกอีกต่อไป แต่กลายเป็น เครื่องมือสะท้อนความว่างเปล่าทางจิตวิญญาณและภาวะวัฒนธรรมร่วมสมัย นักคิดอย่าง Ignasi de Solà-Morales เห็นว่า Ornament อาจมีบทบาทเชิงอุดมคติที่ต่อต้านความแข็งกระด้างของความจริงทางกายภาพ ในมุมมองของ Ignasi de Solà-Morales สถาปัตยกรรมในยุคข้อมูลข่าวสารไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้าง แต่เป็น “ภาพ” ที่ไหลเวียนในวัฒนธรรมสื่อ การตกแต่งจึงกลายเป็นภาษาที่ปฏิเสธไม่ได้ในโลกที่เต็มไปด้วยการรับรู้ผ่านสายตา ขณะที่ Adolf Loos กลับเตือนว่าเราไม่สามารถสร้าง Ornament ใหม่ได้อย่างมีความหมายอีกต่อไป

Siegfried Kracauer เสนอใน *The Mass Ornament* ว่า Ornament คือผลผลิตของ *จิตสำนึกมวลชน* ที่สะท้อนการใช้ชีวิตแบบซ้ำ ๆ ผ่านวัตถุ สัญญะ และผิวภายนอก โดยไม่เข้าถึงแก่นแท้ของสาระ เขามองว่าสื่อในยุคใหม่ทำหน้าที่เป็น *"พื้นผิวของจิตสำนึก"* ซึ่งทำให้สิ่งตกแต่งกลายเป็นระบบความหมายใหม่ในระดับสังคม แนวคิดนี้สอดคล้องกับ Guy Debord ที่กล่าวถึง *"สังคมแห่งการโชว์" (Society of the spectacle)* ซึ่งเครื่องประดับและภาพกลายเป็นวิธีครอบงำความคิดแบบใหม่

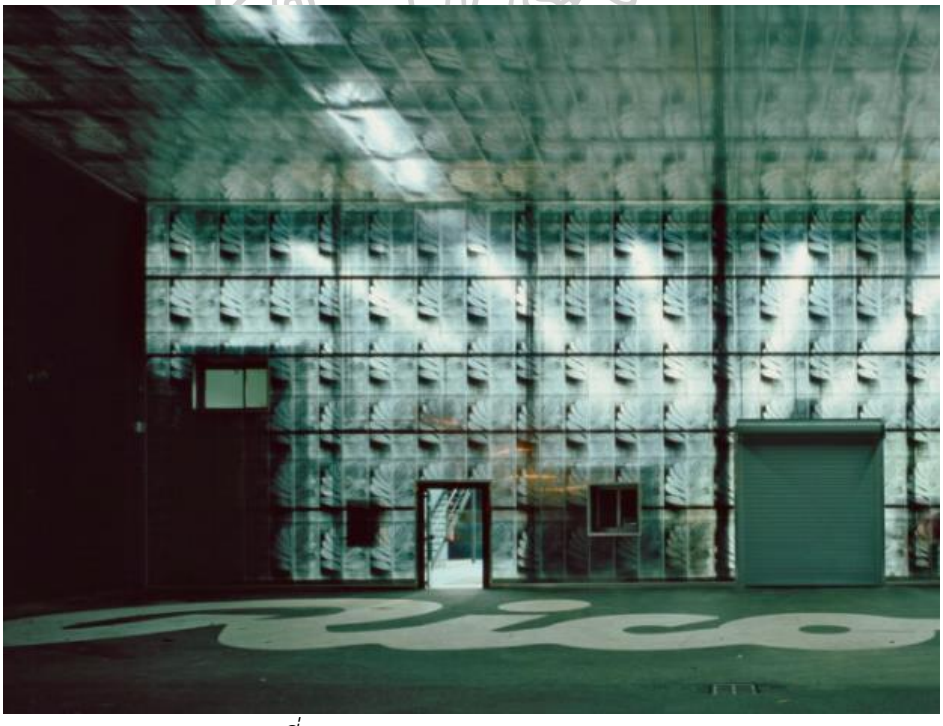


รูปภาพที่ 79 รายละเอียด Façade อาคาร Ricola Factory
ที่มา: https://www.herzogdemeuron.com/projects/094-ricola-europe-sa-production-and-storage-building/lightbox/23725/

สถาปนิกและศิลปินร่วมสมัยไม่ได้เพียงเลียนแบบ Ornament เหล่านี้ แต่กลับ *ตีความใหม่* ให้กลายเป็น กลยุทธ์เชิงการเมือง วัฒนธรรม และการเล่าเรื่อง เช่น ในอาคาร Ricola Factory ที่ออกแบบโดย Herzog & de Meuron ผนังกล่องธรรมดาถูกเปลี่ยนให้กลายเป็นพื้นผิวที่บันทึกภาพถ่ายของผู้คน สะท้อน *ความทรงจำ ความเป็นส่วนตัว และความเป็นมวลชน* ในเวลาเดียวกัน

งานออกแบบหลายชิ้นของ Jacques Herzog และ Pierre de Meuron มักเป็นการทดลองกับ การแสดงออกของวัสดุ (*Material Expression*) ซึ่งผสานความเข้าใจอย่างละเอียดอ่อนต่อ *Ornament* ในรูปแบบใหม่ที่ไม่ซ้ำซ้อน

ในโครงการ Ricola Factory Building พวกเขาสำรวจ “ความซ้ำของรูปทรงเรียบง่าย” ซึ่งถือเป็น *แก่นของ Ornament* โดยให้ ผนังภายนอกอาคารทำหน้าที่เป็นพื้นผิวที่เล่นสนุก มีทั้งคุณสมบัติในการรับแสงอย่างเพียงพอ และในขณะเดียวกันก็สะท้อนการใช้งานของโรงงานที่อยู่ภายในแผงโพลีคาร์บอเนตบน Facade ถูกพิมพ์ลายด้วยเทคนิค Silkscreen โดยนำภาพถ่ายจากผลงานของ Karl Blossfeldt มาใช้ภาพถ่ายของ Blossfeldt โดดเด่นด้วย ความงามอันลุ่มลึกของธรรมชาติ ซึ่งถูกนำเสนอผ่านมุมมองใหม่อย่างสิ้นเชิง ด้วยการใช้เทคนิค “การขยายภาพและการจัดองค์ประกอบซ้ำ” (Magnification and Repetition) เขาเปลี่ยนวัตถุในธรรมชาติให้กลายเป็นสัญลักษณ์ และยกระดับสิ่งธรรมดาในชีวิตประจำวันให้กลายเป็นสิ่ง *สิ่งที่ยิ่งใหญ่* (*Monumental*) ความเข้าใจอันลึกซึ้งต่อธรรมชาติในงานของ Blossfeldt ถูกสื่อสารผ่าน Facade ของอาคาร Ricola ซึ่งแม้จะเรียบง่าย แต่ก็สง่างาม และ เปี่ยมความหมาย ทำให้อาคารโรงงานธรรมดาถูกยกระดับให้กลายเป็น *ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม* อาคารนี้จึงกลายเป็นงานออกแบบที่ ตีความใหม่ต่อวัสดุและผิวในโลกสมัยใหม่ และในขณะเดียวกันก็ *ยกย่องพลังของสัญลักษณ์*



รูปภาพที่ 80 บรรยากาศ อาคาร Ricola Factory

ที่มา: https://www.herzogdemeuron.com/projects/094-ricola-europe-sa-production-and-storage-building/lightbox/23725/



รูปภาพที่ 81 พิพิธภัณฑ์การขนส่งแห่งสวิตเซอร์แลนด์

ที่มา: https://www.whatsoninswitzerland.com/swiss-museum-of-transport/

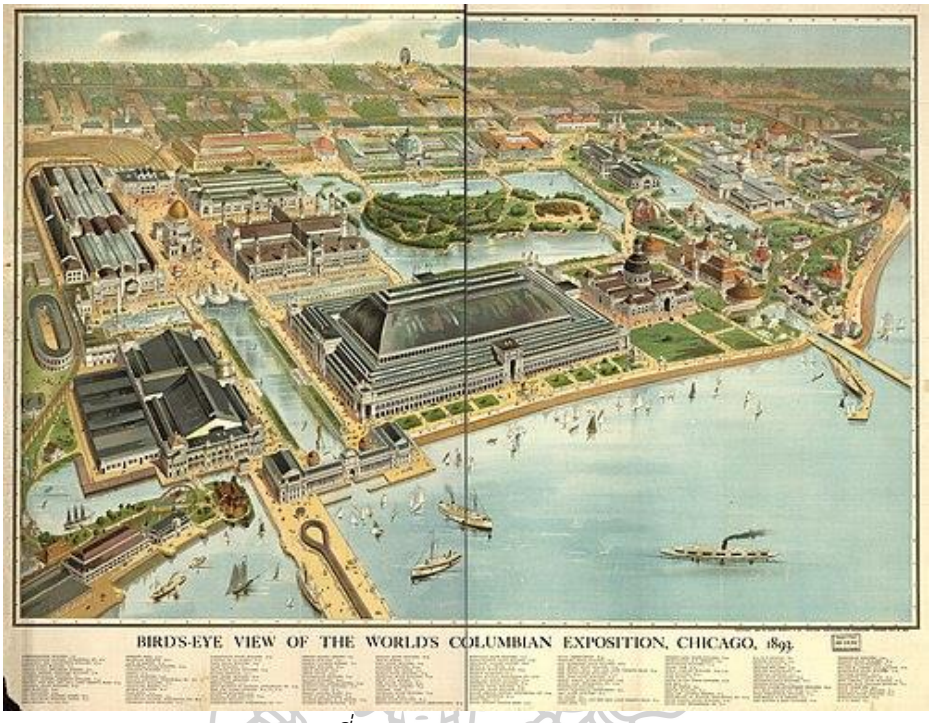
ห้องจัดแสดงยานพาหนะทางถนน ณ พิพิธภัณฑ์การขนส่งแห่งสวิตเซอร์แลนด์ (The Swiss Museum of Transport) คือตัวอย่างของการพัฒนาพื้นที่จัดแสดงแบบ *Black Box* ไปสู่บริบทใหม่ที่เชื่อมโยงแนวคิดของ Robert Venturi เรื่อง *Decorated Shed* เข้ากับการออกแบบภายใต้เงื่อนไขของยุคปัจจุบัน โดยผนังแต่ละด้านของอาคารถูกจัดเรียงด้วย ป้ายจราจรชนิดต่าง ๆ เช่น ป้ายแสดงทิศทาง จุดหมาย ข้อห้าม และคำแนะนำ ทั้งหมดเป็นองค์ประกอบที่พบได้ทั่วไปในชีวิตประจำวัน แต่ในบริบทของพิพิธภัณฑ์ ป้ายเหล่านี้กลับถูกจัดวางซ้ำ ๆ ด้วยเจตนาเชิงออกแบบ เพื่อเน้นความธรรมดาจนกลายเป็น “เรื่องผิดปกติ” และสร้างการต่อรองระหว่าง ความซ้ำซาก กับ ความเฉพาะตัว วิธีนี้ไม่ได้เพียงสะท้อนถึงการใช้งานของอาคารในฐานะศูนย์รวมองค์ความรู้ด้านการขนส่ง แต่ยังเชื่อมโยงเชิงนัยยะกับผู้เยี่ยมชม ซึ่งมาจากหลากหลายเมืองทั่วประเทศ ป้ายจราจรจึงกลายเป็นตัวแทนของการเดินทาง ทั้งในเชิงระบบ และในเชิงประสบการณ์ของผู้ใช้ มากไปกว่านั้น “ผิว” ที่ประกอบขึ้นจากป้ายเหล่านี้ได้กลายเป็น ชั้นเชิงทางสัญญะ ที่เปลี่ยนประสบการณ์สถาปัตยกรรมจากการรับรู้ทางวัตถุ ไปสู่การสื่อสารผ่านภาพ การตีความ และการเคลื่อนไหวของข้อมูล ซึ่งเป็นหัวใจของสถาปัตยกรรมในยุคหลังสมัยใหม่

3.3.9 ความเป็นอนุสาวรีย์แบบชั่วคราว (Ephemeral monumentality)

แนวคิดเรื่องเวลาและความไม่ถาวรปรากฏอย่างชัดเจนในผลงานเชิงสถาปัตยกรรมร่วมสมัย เช่น *Institut du Monde Arabe* ของ Jean Nouvel ซึ่งชี้ให้เห็นว่าการออกแบบในปัจจุบันไม่ยึดติดกับ “ความคงทน” แบบเดิม แต่กลับให้คุณค่ากับการเปลี่ยนแปลงและการเกิดใหม่อยู่เสมอ ในอดีต สถาปัตยกรรมมีแนวโน้มที่จะ “ตรึง” เวลาไว้ในรูปของความนิ่ง ความถาวร และความสงบ เห็นได้จากสิ่งปลูกสร้างเชิงอนุสาวรีย์ที่มักสะท้อนอำนาจและความมั่นคงทางประวัติศาสตร์ นักประวัติศาสตร์อย่าง Lewis Mumford มองว่า ความเป็น “อนุสาวรีย์” ในยุคก่อนคือผลผลิตของกระบวนการทำให้กลายเป็นอมตะ ซึ่งเป็นการต่อต้านการมีชีวิตและการเปลี่ยนแปลง ในทางกลับกัน นักทฤษฎีอย่าง Sanford Kwinter เสนอว่า ในโลกปัจจุบัน “เวลา” ไม่ได้ถูกมองว่าเป็นสิ่งนิ่งอีกต่อไป แต่คือพลังที่ขับเคลื่อนโดยเหตุการณ์ (Event) ซึ่งสร้างตัวตนและความหมายขึ้นจากพลังงานอันสลับซับซ้อนของโลกที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา สถาปัตยกรรมยุคใหม่จึงเริ่มเปิดรับเวลาและความไม่แน่นอนในฐานะองค์ประกอบสำคัญ

ตัวอย่างของสถาปัตยกรรมที่รวม “เวลา” เข้าไว้ในการออกแบบคืองาน Columbian Exposition ที่ชิคาโกในปี ค.ศ.1893 ซึ่งแม้จะเป็นนิทรรศการชั่วคราว แต่กลับสะท้อนความทะเยอทะยานของอารยธรรมใหม่ และกลายเป็นสัญลักษณ์ของการสร้างอัตลักษณ์ในสังคมที่ยังไม่มีรากทางประวัติศาสตร์มั่นคง เช่นเดียวกับ *Crystal Palace* ที่เคยเป็นตัวแทนของความหวังและนวัตกรรมในยุคอุตสาหกรรม Columbian Exposition คือ “อนุสาวรีย์แบบชั่วคราว” ซึ่งยืนยันว่าความยิ่งใหญ่ทางวัฒนธรรมไม่จำเป็นต้องมาในรูปของโครงสร้างถาวร

Columbian Exposition ยังสะท้อนการต่อรองระหว่างรูปทรงทางวัตถุกับอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมของประเทศใหม่อย่างสหรัฐอเมริกา ที่ยังคงอยู่ในกระบวนการ “ค้นหาตัวตน” นักปรัชญา Jean-Paul Sartre เคยเปรียบอเมริกาว่าเป็น “เมืองที่ยังไม่เคยเป็นทุกสิ่งที่มันจะเป็นได้” ซึ่งหมายถึงความพยายามในการสร้างอดีตขึ้นใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับอุดมการณ์ในปัจจุบัน หากเปรียบเทียบ Columbian Exposition กับ *The Course of Empire* ของ Thomas Cole ซึ่งเป็นชุดภาพวาดที่เล่าเรื่องการเกิดขึ้นและล่มสลายของอาณาจักร เราจะเห็นความคล้ายคลึงในแง่ของ “การใช้สถาปัตยกรรมเพื่อสร้างการจดจำที่กำหนดทิศทางอนาคต”



รูปภาพที่ 82 Columbian Exposition

ที่มา:https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:1893_Birds_Eye_view_of_Chicago_Worlds_Columbian_Exposition.jpg

Columbian Exposition ซึ่งถือว่าใหญ่ที่สุดในยุคนั้น ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงสำคัญต่อเทคนิคการออกแบบ และ ทัศนคติเกี่ยวกับอเมริกา โดยเปลี่ยนภาพลักษณ์ของประเทศจากชาติที่ยึดโยงกับธรรมชาติและจินตนิยมแบบศตวรรษที่ 19 ไปสู่ภาพของ *ชาติเมือง* ที่มีความทะเยอทะยานทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยี

ผู้ออกแบบงานนี้ ได้แก่ Daniel Burnham (สถาปนิกและนักผังเมือง) และ Frederick Law Olmsted (ภูมิสถาปนิก) ซึ่งใช้หลักการของสถาปัตยกรรม Beaux-Arts เพื่อจินตนาการถึง “เมืองในอุดมคติ” ที่สะท้อนถึงความเหนือกว่าของอารยธรรมอเมริกัน และเชื่อว่า *ศิลปะสามารถรวมคนหลากหลายเข้าด้วยกัน*

เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับผลงานของ Thomas Cole จะพบว่าทั้งสองเน้น “ธรรมชาติ” ในฐานะกรอบอ้างอิงที่มั่นคง และเผยให้เห็น *ความเปราะบางของมนุษย์* Columbian Exposition ซึ่งถูกสร้างขึ้นอย่างรวดเร็วและรื้อถอนในเวลาไม่นาน จึงเป็น “รอยแยกของความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์” ที่ถึงแม้จะสิ้นสุดลง แต่ก็ได้สร้างวิสัยทัศน์ใหม่ที่ผสาน ความถาวรกับการเปลี่ยนแปลง และ ความเป็นอนุสาวรีย์กับสภาวะชั่วคราว ซึ่ง Alex Krieger เรียกว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์แบบชั่วคราว” Edgar Morin เตือนว่า “ไม่มีสิ่งมีชีวิตใดที่หลีกหนีความเสื่อมสลายได้” ซึ่งหมายถึงการ

สร้างและการพัฒนาทั้งหมด ล้วนอยู่ภายใต้กฎของ *Entropy* ความทะเยอทะยานทางวัฒนธรรมของ Columbian Exposition ยัง ล่วงหน้าทำนายบทบาทของ “พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัย” ไว้อีกด้วย โดยในมุมของนักทฤษฎีวัฒนธรรม Andreas Huyssen พิพิธภัณฑ์คือ “พื้นที่ที่ยึดโยงกับเวลา” แต่ก็อยู่ท่ามกลาง “ภาวะหลงลืมของมวลชน” ด้วยเช่นกัน



รูปภาพที่ 83 ภาพวาด ของThomas Cole, Serie "The course of empire

ที่มา: https://x.com/Dissident_Rev/status/1651594528829194244/photo/1

พิพิธภัณฑ์จึงอาจถูกมองว่าเป็น รูปแบบกลับด้านของเอนโทรปี พื้นที่ที่ไม่เคยสมบูรณ์ ไม่เคยนิ่ง และเปิดให้กับความไม่แน่นอน ซึ่งความไม่แน่นอนนี้ แม้จะยากในการออกแบบเชิงกายภาพ แต่ก็ทำให้พิพิธภัณฑ์สามารถดำรงอยู่บน “รอยแยกระหว่างอดีตกับปัจจุบัน” และมีชีวิตในแบบที่แตกต่างจากคลังเก็บหรือระบบจัดเก็บข้อมูล

Mark Wigley กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัยมีบทบาทในการ *ฟื้นสร้างอดีตขึ้นมาอย่างรวดเร็ว พอ ๆ กับความเร่งรีบของโลกที่กำลังมุ่งหน้าเข้าสู่อนาคตที่เปราะบางและไม่ถาวร*



รูปภาพที่ 84 The Wrapped Reichstag

ที่มา: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped-reichstag-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview#img-1

The Wrapped Reichstag ซึ่งสร้างสรรค์โดย Christo (Vladimirov Javacheff) และ Jeanne-Claude (Denat de Guillebon) ในปี ค.ศ. 1995 นั้น แสดงถึงการมาถึงของรูปแบบใหม่ของ ความเป็นอนุสาวรีย์ ที่สัมฤทธิ์ผลอย่างสมบูรณ์ผ่าน “เหตุการณ์” (*The Event*) มากกว่าผ่านวัตถุถาวร ศิลปินทั้งสองได้ห่อหุ้มอาคาร Reichstag ซึ่งแทบไม่ได้ถูกใช้งานมาตั้งแต่สมัยสาธารณรัฐไวมาร์ เคยได้รับความเสียหายอย่างหนักจากสงครามโลกครั้งที่สอง และถูกปล่อยให้ไร้หน้าที่ในยุคเยอรมนีที่ถูกแบ่งแยกด้วยผืนผ้าเมทัลลิกที่แวววาว ผืนผ้านี้สะท้อนแสงและเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแสงในแต่ละช่วงเวลา ทำให้สถาปัตยกรรมค่อย ๆ “ปรากฏ” ขึ้นมาใหม่จากเปลือกแห่งประวัติศาสตร์ที่บอบช้ำ ในผลงานชิ้นนี้ ความเป็นอนุสาวรีย์ของตัวอาคารจึงแสดงออกผ่านการ “จงใจไม่ปรากฏ” (Deliberate Absence) หรือ “ความไม่มีตัวตนทางวัตถุ”ตามข้อสังเกตของ Andreas Huyssen ผลงานนี้สื่อถึง “ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่จำเป็นต้องมีความถาวร หรือการทำลายใด ๆ หากแต่เป็นความทรงจำเชิงอนุสาวรีย์ที่ตั้งอยู่บนจิตวิญญาณสมัยใหม่ ซึ่งให้คุณค่ากับประสบการณ์ที่ฉับพลันและชั่วขณะ แต่ก็ยังทรงพลังและน่าจดจำไม่แพ้กัน” เป็นการชุบชีวิตอาคารและบริเวณโดยรอบให้มีความเป็นอนุสาวรีย์ขึ้นมาอีกครั้ง



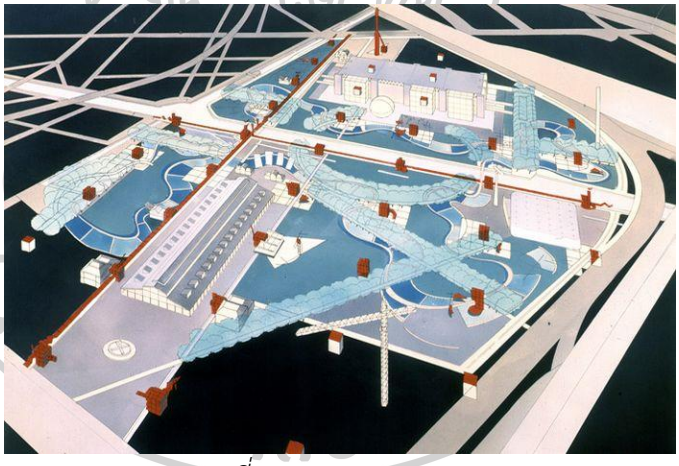
รูปภาพที่ 85 The Harburg Monument Against Fascism

ที่มา: https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/

อนุสรณ์สถานต่อต้านลัทธิฟาสซิสต์แห่งฮาร์บูร์ก (*The Harburg Monument Against Fascism*) ซึ่งสร้างขึ้นโดย Esther และ Jochen Gerz ระหว่างปี ค.ศ. 1986 - 1993 สะท้อนความเชื่อที่ว่า “การรำลึกที่แท้จริง” เกิดขึ้นผ่าน การสนทนาในหมู่ผู้คน มากกว่าการสถาปนาอำนาจของอดีตผ่านวัตถุอนุสรณ์ ตั้งอยู่ในย่านชนชั้นแรงงานของเมือง ฮัมบูร์ก อนุสรณ์นี้ได้ ริเริ่มแนวคิดของ “อนุสาวรีย์ต่อต้าน” (Counter-Monument) ผ่านการเปิดรับและโต้ตอบกับอิทธิพลจากภายนอก ตัวเสาหลักของอนุสรณ์ซึ่งทำจากแผ่นตะกั่วอ่อน ถูกออกแบบให้ผู้เยี่ยมชมสามารถสลักข้อความลงไปได้โดยตรง จึงเปลี่ยนวัตถุอนุสรณ์ให้กลายเป็น “จดหมายเหตุของมนุษยชาติ” ที่เคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ เมื่อจำนวนข้อความที่จารึกมากขึ้น เทศบาลเมืองได้ค่อย ๆ ลดระดับเสาลงใต้ดิน จนกระทั่งทั้งหมดถูกฝังถาวร ในวันที่ 10 พฤศจิกายน ค.ศ. 1993 ซึ่งเป็นวันครบรอบ 55 ปีของ Kristallnacht (คืนแห่งกระจกแตก) เหตุการณ์สำคัญของชาวยิวในเยอรมนีก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ปัจจุบัน สถานที่แห่งนี้ว่างเปล่า เหลือเพียงหน้าต่างเล็ก ๆ ให้มองเห็นเสาที่จมอยู่ใต้ดิน เป็นดั่ง การย้ำเตือนว่า ความทรงจำยังดำรงอยู่แม้ตัวอนุสรณ์จะหายไป ความสัมพันธ์แบบดั้งเดิมระหว่างผู้ชม (Subject) และอนุสรณ์ (Object) ได้ถูกพลิกกลับ โดยผู้ชมกลายเป็น “ผู้กระทำ” และอนุสรณ์กลายเป็นสิ่งที่ต้องตอบสนองต่อการมีอยู่ของผู้คน กระบวนการนี้ช่วยทำให้อนุสรณ์มีชีวิต และปลดปล่อยมันออกจากการพึ่งพารูปทรงทางกายภาพเพียงอย่างเดียว

3.3.10 ยุคหลังความเป็นอนุสาวรีย์ (Post-Monumentality)

“ความเป็นอนุสาวรีย์” ในปัจจุบัน ไม่อาจดำรงอยู่ได้เพียงในรูปแบบวัตถุสัมผัสได้เหมือนกับแท่งหินขนาดใหญ่ในอดีตอีกต่อไป โครงสร้างเชิงสัญลักษณ์เช่นนั้นไม่มีประสิทธิภาพในโลกยุคใหม่ที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา หรือที่ Zygmunt Bauman เรียกว่า *โลกแห่งความลื่นไหล* (Liquid Modernity) อย่างไรก็ตาม แก่นแท้ของความเป็นอนุสาวรีย์ ซึ่งอาจสืบย้อนกลับไปถึงจิตรกรรมฝาผนังเมืองปอมเปอี หรือพระคัมภีร์ไบเบิล ยังคงดำรงอยู่ ผ่าน “การค้นพบ” และ “ประสบการณ์” มากกว่าความถาวรทางวัสดุ ในยุคที่ข้อมูลท่วมท้นและซับซ้อน วิธีการใหม่ ๆ ที่เข้าใจความซับซ้อนนี้ ซึ่งอาจเรียกว่า “ยุคหลังอนุสาวรีย์” (Post-Monumental) กำลังแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ทางสถาปัตยกรรม ความเข้าใจนี้สอดคล้องกับแนวคิดของ Sanford Kwinter ที่มองว่า “ความซับซ้อน” คือปรากฏการณ์ที่ฝังตัวอยู่ในระบบที่เชื่อมโยงกันและเปลี่ยนแปลงได้เสมอ ซึ่งคล้ายกับแนวคิด “พลังร่วม” (*Synergy*) ของ Buckminster Fuller ที่เน้นการทำงานประสานกันของระบบต่าง ๆ อย่างเหนือกว่าผลรวมของแต่ละส่วน



รูปภาพที่ 86 Parc de la Villette

ที่มา: https://www.tschumi.com/fr/projects/3

ในกระบวนการพัฒนาของแนวคิดความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 20 หนึ่งในจุดเปลี่ยนสำคัญเกิดขึ้นในผลงานของสถาปนิกและนักทฤษฎีอย่าง Bernard Tschumi โดยเฉพาะในโครงการ Parc de la Villette (1982–1998) ที่กรุงปารีส ซึ่งถือเป็นจุดตัดระหว่างสถาปัตยกรรมแนวความคิด Tschumi ไม่ได้สร้างพื้นที่สวนเพื่อความงามเชิงภูมิทัศน์หรือความเป็นแบบแผนแบบสวนฝรั่งเศส หากแต่เสนอแนวคิดใหม่ว่า "สถาปัตยกรรมคือเหตุการณ์" (*Architecture is the event*) มากกว่าจะเป็นวัตถุทางกายภาพ ภายในสวน เขากระจายองค์ประกอบที่เรียกว่า *Follies* จำนวน 26 ชิ้น

ในรูปแบบ grid ซึ่งไม่มีลำดับศูนย์กลาง (*Non-Hierarchical system*) ไม่มีจุดยืนกลาง ไม่มีอนุสาวรีย์หลัก แต่กลับเปิดโอกาสให้ผู้ใช้สร้างประสบการณ์ของตนเองอย่างอิสระ

ในแง่นี้ Parc de la Villette ไม่ได้ทำหน้าที่เป็น “สิ่งแทน” ความยิ่งใหญ่ทางชาติหรือประวัติศาสตร์ แต่กลายเป็น ระบบของความเป็นไปได้ ซึ่งกิจกรรมต่าง ๆ ของผู้ใช้งาน (เช่น เดิน พักผ่อน เล่น หรือแสดงออก) กลายเป็นเหตุการณ์ที่ “ทำให้พื้นที่นั้นมีความหมาย” ในตัวมันเอง

การแยกอนุสาวรีย์ออกจาก “วัตถุถาวร” แล้วแทนที่ด้วย “ระบบเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นชั่วขณะ” ทำให้โครงการนี้สามารถถูกอ่านผ่านกรอบของ Post-Monumentality ได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ มันคือ “อนุสาวรีย์แบบใหม่” ที่ไม่เน้นการเล่าเรื่องเดียว ไม่ตายตัว ไม่ต้องยิ่งใหญ่ทางวัตถุ แต่กลับเปี่ยมด้วยศักยภาพในการเปิดพื้นที่ให้เกิดการจดจำร่วม ผ่านกิจกรรมซ้ำซ้อนและการใช้งานจริง Parc de la Villette จึงถือเป็นอีกหนึ่งหมุดหมายในพัฒนาการของแนวคิด “อนุสาวรีย์ในโลกสมัยใหม่” ที่ถูกสร้างเพื่อกระตุ้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่ ผ่านการใช้งานและประสบการณ์อย่างต่อเนื่อง



รูปภาพที่ 87 โครงการ FRAC Nord-Pas de Calais

ที่มา: https://divisare.com/journals/34

โครงการ FRAC Nord-Pas de Calais ในปี ค.ศ. 2013 ที่เมือง Dunkerque โดย Lacaton & Vassal โครงการนี้เริ่มต้นจากการชนะการประกวดโดยหน่วยงาน FRAC ซึ่งดูแลการจัดเก็บและเผยแพร่งานศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาคฝรั่งเศส Lacaton & Vassal เสนอแนวทางที่ ไม่รื้อถอนโรงงานต่อเรือเดิม ที่ตั้งอยู่ริมท่าเรือ แต่เลือกที่จะ “รักษาไว้ทั้งหมด” และสร้างอาคารใหม่ที่มีโครงสร้างเหล็กและผนังกระจกใสล้อมครอบอาคารเก่าไว้ การปรากฏตัวของอาคารใหม่ในลักษณะของความโปร่งเบา ขนาดที่สัมพันธ์ไปกับอาคารเดิม เรียกได้ว่า แทบจะใกล้เคียงกันมากที่สุด ทำให้

เกิดภาพจำใหม่ของพื้นที่บริเวณนั้น สิ่งที่น่าสนใจคือ อาคารใหม่นี้ไม่ได้พยายามจะลบอดีตของพื้นที่เดิมออกไป แต่กลับ เผยให้เห็นโครงสร้างอุตสาหกรรมที่หยาบกร้านและมีร่องรอยของเวลาอย่างชัดเจน ทำให้ “ผิว” (*Surface*) ของสถาปัตยกรรมกลายเป็น พื้นที่แห่งการสนทนาเชิงเวลา ระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคต แนวคิดนี้สอดคล้องกับท่าทีของ Lacaton & Vassal ที่เคยกล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า: Never demolish, never remove or replace, always add, transform, and reuse.



รูปภาพที่ 88 โครงการ FRAC Nord-Pas de Calais เวลากลางคืน

ที่มา: https://www.fracgrandlarge-hdf.fr/app/uploads/2021/01/frac_archi_cdf_ok2.pdf

FRAC Dunkerque โดย Lacaton & Vassal เป็นตัวอย่างของ ความเป็นอนุสาวรีย์ชั่วคราว แม้ตัวสถาปนิกเองจะไม่ได้กล่าวถึงความเป็นอนุสาวรีย์โดยตรงแต่ด้วยลักษณะ และการรับรู้ผ่านความแตกต่างของอาคารใหม่ ทำให้วิธีการอ่านอาคาร สามารถรับรู้ถึงความเป็นอนุสาวรีย์ ด้วยความหมายทางวัฒนธรรมที่เปิดรับการตีความและเปลี่ยนแปลง อาคารนี้สะท้อนแนวคิดของ Sanford Kwinter และ Andreas Huyssen ว่า “เวลา” และ “ความทรงจำที่ไม่สมบูรณ์” ควรได้รับพื้นที่ในสถาปัตยกรรม ร่องรอยของอดีตและความโปร่งใสในอาคารทำให้เกิดการมีส่วนร่วมอย่างเสรี จึงเป็นสถาปัตยกรรม ที่ให้ความหมายผ่านการอยู่ร่วมกันของสังคมในหลายมิติ



รูปภาพที่ 89 Seatle Library

ที่มา: https://www.re-thinkingthefuture.com/wp-content/uploads/2023/11/A11311-Rem-Koolhaas-Globally-Renowned-Starchitect-Image-7-1024x636.jpg

ห้องสมุดซีแอตเทิล (2004) ออกแบบโดยเรม โคลฮาส ได้ท้าทายแนวคิดดั้งเดิมของความเป็นอนุสาวรีย์ ด้วยการเปลี่ยนจากการเน้นความคงทนถาวรและสัญลักษณ์แบบคลาสสิก ไปสู่การเป็น "พื้นที่สาธารณะประชาธิปไตย" (Democratic space) ที่เน้นการใช้งาน การเข้าถึง และการมีส่วนร่วมของผู้ใช้ (Koolhaas, 1995; Koolhaas, 2004) อาคารนี้ละทิ้งหลักการแบบดั้งเดิม เช่น ความสมมาตรและความแข็งแกร่งของวัสดุ และแทนที่ด้วยโครงสร้างที่โปร่งใส ยืดหยุ่น และตอบสนองต่อพลวัตของเมือง (Leatherbarrow & Mostafavi, 2002) โคลฮาสนิยามอาคารแห่งนี้ว่าเป็น "ภูมิทัศน์ข้อมูล" (Information landscape) ซึ่งประกอบด้วยพื้นที่ที่หลากหลายและความต่อเนื่องกันอย่างไม่มีลำดับตายตัว ผิวกระจกและโครงเหล็กสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับความซับซ้อนและการเปลี่ยนแปลงของสังคมเมืองสมัยใหม่ แทนที่จะเน้น “ความใหญ่” แบบอนุสาวรีย์ในอดีต อาคารหลังนี้พยายามสร้างภาษา เพื่อสนับสนุนวัฒนธรรมร่วมสมัยและบทบาทใหม่ของเมือง (Jencks, 2005)

ในแง่นี้ อาคารได้สร้างสิ่ง ความเป็นอนุสาวรีย์ที่สะท้อนความไม่มีศูนย์กลาง ซึ่งแทนที่จะเป็นอนุสาวรีย์แบบในอดีต กลับกลายเป็นแพลตฟอร์มสำหรับอนาคต การที่ผังอาคารไม่มีจุดศูนย์กลางตายตัว หรือโถงต้อนรับแบบพิธีการ ยังสะท้อนจิตวิญญาณประชาธิปไตย และแนวคิด “ Post-Monumentality” ที่ไม่ยึดมั่นในภาษาสถาปัตยกรรมชุดใดชุดหนึ่งอีกต่อไป Charles Jencks วิเคราะห์ว่าอาคารนี้เป็น “ไอคอนที่ไม่ใช่ไอคอน” ซึ่งบ่งชี้ถึงจุดเปลี่ยนของสถาปัตยกรรมจากการเป็นวัตถุที่ยิ่งใหญ่ สู่การเป็นภูมิทัศน์ของกิจกรรม



รูปภาพที่ 90 CCTV Tower

ที่มา: https://parametric-architecture.com/wp-content/uploads/2024/04/CCTV-Headquarters.jpg

อาคาร ซีซี ทีวี (China Central Television Tower) ในปี ค.ศ. 2012 ณ กรุงปักกิ่ง ซึ่งออกแบบโดย เรม โคลฮาส และ บริษัท OMA เป็นอาคารที่ท้าทายและทำลายแนวคิดดั้งเดิมของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม โดยการเชื่อมโยงระหว่างรูปแบบสถาปัตยกรรมและความหมายทางวัฒนธรรมในปัจจุบันทำให้มันเป็นทั้งสัญลักษณ์ของเทคโนโลยีและอำนาจของรัฐ รวมไปถึงการทบทวนแนวคิดเรื่อง "ความยิ่งใหญ่" และ "อนุสาวรีย์" ในยุคสมัยใหม่ โดยเฉพาะในมิติของการปรับตัวให้เข้ากับโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมและการควบคุมข้อมูลในยุคดิจิทัล อาคาร ซีซี ทีวี (CCTV Tower) ใช้แนวคิดการออกแบบที่ท้าทายตึกระฟ้าทั่วไป โดยใช้โครงสร้างที่เรียกว่า “วงจร” (Loop) ที่เชื่อมต่อกันระหว่างสองส่วนของอาคาร ซึ่งแตกต่างจากอาคารสูงทั่วไป เป็นการสะท้อนถึงความเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องในสังคมร่วมสมัย (Koolhaas, 1995) อนุสาวรีย์ในยุคสมัยใหม่จึงเป็นการสะท้อนถึงสัญลักษณ์ พลังทางสังคมและการควบคุมสื่อในโลกที่มีการพัฒนาเทคโนโลยีอย่างรวดเร็ว (Leatherbarrow & Mostafavi, 2002)

การออกแบบอาคาร ซีซี ทีวี ใช้โครงสร้างที่สะท้อนถึงความยืดหยุ่น (Flexible) และเคลื่อนไหว (Movement) (Jencks, 2005) ในแง่ของความเป็นอนุสาวรีย์ อาคาร ซีซี ทีวี สร้างความยิ่งใหญ่จากโครงสร้างที่แตกต่างและทันสมัย ใช้การเคลื่อนไหวและการเชื่อมโยงทางสังคม (Social Connectivity) เพื่อสร้างการรับรู้ สื่อสารอำนาจและเทคโนโลยีออกไปในรูปแบบที่ พลิกกลับแนวคิดอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิม (Rem Koolhaas, 1995)

3.3.11 สถาปัตยกรรมไอคอนิค การเปลี่ยนแปลงในศตวรรษที่ 21

แนวคิดเรื่อง *Iconic Architecture* หรือ “สถาปัตยกรรมไอคอน” มีรากมาจากคำว่า Icon ซึ่ง *Oxford English Dictionary* ให้ความหมายไว้ว่า:

“A person or thing regarded as a representative symbol or as worthy of veneration.” บุคคลหรือสิ่งที่ถือเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนหรือสมควรแก่การเคารพบูชา (Oxford English Dictionary, OED Online, 2024) คำว่า “Icon” ถูกนำมาใช้กับสถาปัตยกรรมมากขึ้นหลังทศวรรษ 1980 เพื่อแสดงความทะเยอทะยานในการสร้าง “ภาพจำ” เพื่อดึงดูดสายตาโลก ในการสร้างกลยุทธ์ทางสัญลักษณ์ที่สะท้อนการเมือง เศรษฐกิจ และอัตลักษณ์ร่วมสมัย



รูปภาพที่ 91 พิพิธภัณฑ์ Guggenheim Bilbao

ที่มา: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/itineraire/family-tour

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ต่อเนื่องถึงต้นศตวรรษที่ 21 แนวคิดเรื่อง *Iconic architecture* ได้กลายเป็นปรากฏการณ์ระดับโลกที่ส่งผลกระทบอย่างมีนัยยะต่อทิศทางการออกแบบสถาปัตยกรรมสาธารณะ โดยเฉพาะพิพิธภัณฑ์ สนามบิน หรือโครงการฟื้นฟูเมือง แนวโน้มนี้ได้รับแรงขับเคลื่อนจากกรณีศึกษาที่กลายเป็นแม่แบบ เช่น Guggenheim Bilbao โดย Frank Gehry ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างมหาศาลในการยกระดับเมืองผ่านสิ่งก่อสร้าง ที่สามารถแปลงสัญลักษณ์ทางศิลปะให้เป็น *เศรษฐกิจเชิงประจักษ์* ผ่านสิ่งที่รู้จักกันในชื่อ “Bilbao Effect” (KPMG, 2000)

คำว่า “Iconitis” ซึ่งนักวิจารณ์สถาปัตยกรรม Charles Jencks ได้บัญญัติขึ้น หมายถึงปรากฏการณ์การเพิ่มจำนวนอย่างล้นหลามของอาคารที่มีลักษณะ “โรค” ซึ่งหมายถึงความหมกมุ่นในการสร้างอาคารที่ “ดูโดดเด่น” จนละเลยเนื้อหาภายใน ซึ่งส่วนใหญ่มักล้มเหลวในการบรรลุความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แท้จริง ในหนังสือ *The Iconic Building: The Power of Enigma* (2005) Jencks อธิบายว่า อาคารที่เป็นไอคอนอย่างแท้จริงนั้นควรมีลักษณะ “ลึกลับน่าค้นหา”

(Enigmatic signifiers) ซึ่งใกล้เคียงกับสิ่งที่ หลุย ไอ คาห์น กล่าวถึง ความเป็นอนุสาวรีย์ และสามารถตีความได้หลากหลาย (Multiple metaphors)

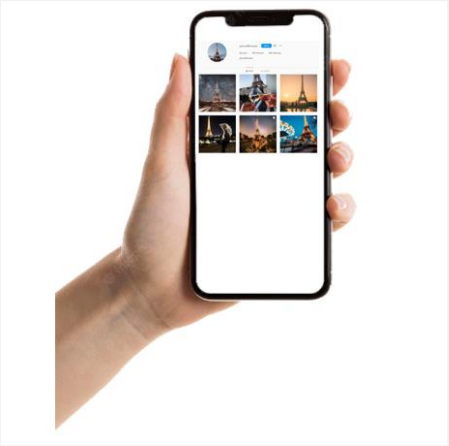
จากแนวคิดของ Jencks อาคารไอคอนที่ล้มเหลวมักไล่ตาม “สถิติ” เช่น ความสูงที่สุด แปลกที่สุด หรือถูกแชร์ในโซเชียลมีเดียมากที่สุด ในขณะที่อาคารไอคอนที่ “ดี” กลับหลีกเลี่ยงการตั้งใจสร้างชื่อเสียงจากตัวเลขเหล่านี้ ปัญหาคือว่า *อาคารที่ไล่ตามสถิติเชิงปริมาณนั้นมีมากกว่าอย่างล้นหลาม รูปลักษณ์ที่โดดเด่นแต่กลับขาดความหมายเชิงวัฒนธรรมและจิตวิญญาณ*

อาคารสาธารณะที่กลายเป็นไอคอนอย่างสำเร็จ ได้แก่ Sydney Opera House, ศูนย์ศิลปะ Pompidou และ Guggenheim ในขณะที่ “ไอคอนล้มเหลว” ส่วนใหญ่มักเป็นโครงการจากภาคเอกชนที่ขับเคลื่อนด้วยการแข่งขันทางเศรษฐกิจ เช่น ตึกระฟ้าที่เน้นสร้างภาพจำในแนวเส้นขอบฟ้า (Skyline) จากแนวคิดของ Jencks อาคารไอคอนที่ล้มเหลวมักไล่ตาม “สถิติ” เช่น ความสูงที่สุด แปลกที่สุด หรือถูกแชร์ในโซเชียลมีเดียมากที่สุด (Reiner de Graaf, 2023) “Junkspace” คำที่สถาปนิกและนักคิด Rem Koolhaas นิยามขึ้นเพื่อวิจารณ์สภาพแวดล้อมที่ถูกผลิตซ้ำอย่างไร้ความหมายในโลกยุคทุนนิยมปลาย (Late Capitalism) โดยเฉพาะในสถาปัตยกรรมและเมืองร่วมสมัย ไอคอนจำนวนมากในศตวรรษนี้กลายเป็นผลผลิตของระบบทุนที่ต้องการ ความสำเร็จที่วัดผลได้มากกว่าความหมายทางวัฒนธรรม ผลที่ตามมาคือสถาปัตยกรรมกลายเป็นสิ่งที่ “ทำเพื่อถูกจดจำ” มากกว่า “สร้างเพื่อการจดจำร่วม” ซึ่ง ความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ควรถูกลดทอนให้กลายเป็นเพียงสัญลักษณ์ที่โดดเด่น (*Icon*) แต่ควรถูกฟื้นฟูให้เป็นพื้นที่ของการตีความอย่างยืดหยุ่น ที่ผู้ใช้สามารถสร้างความทรงจำร่วม และรับรู้ถึงเวลาอันเนิบช้าในสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา



รูปภาพที่ 92 อาคาระฟ้า Burj Khalifa

ที่มา: https://www.rsd-travel.co.uk/travel/oman-dubai/

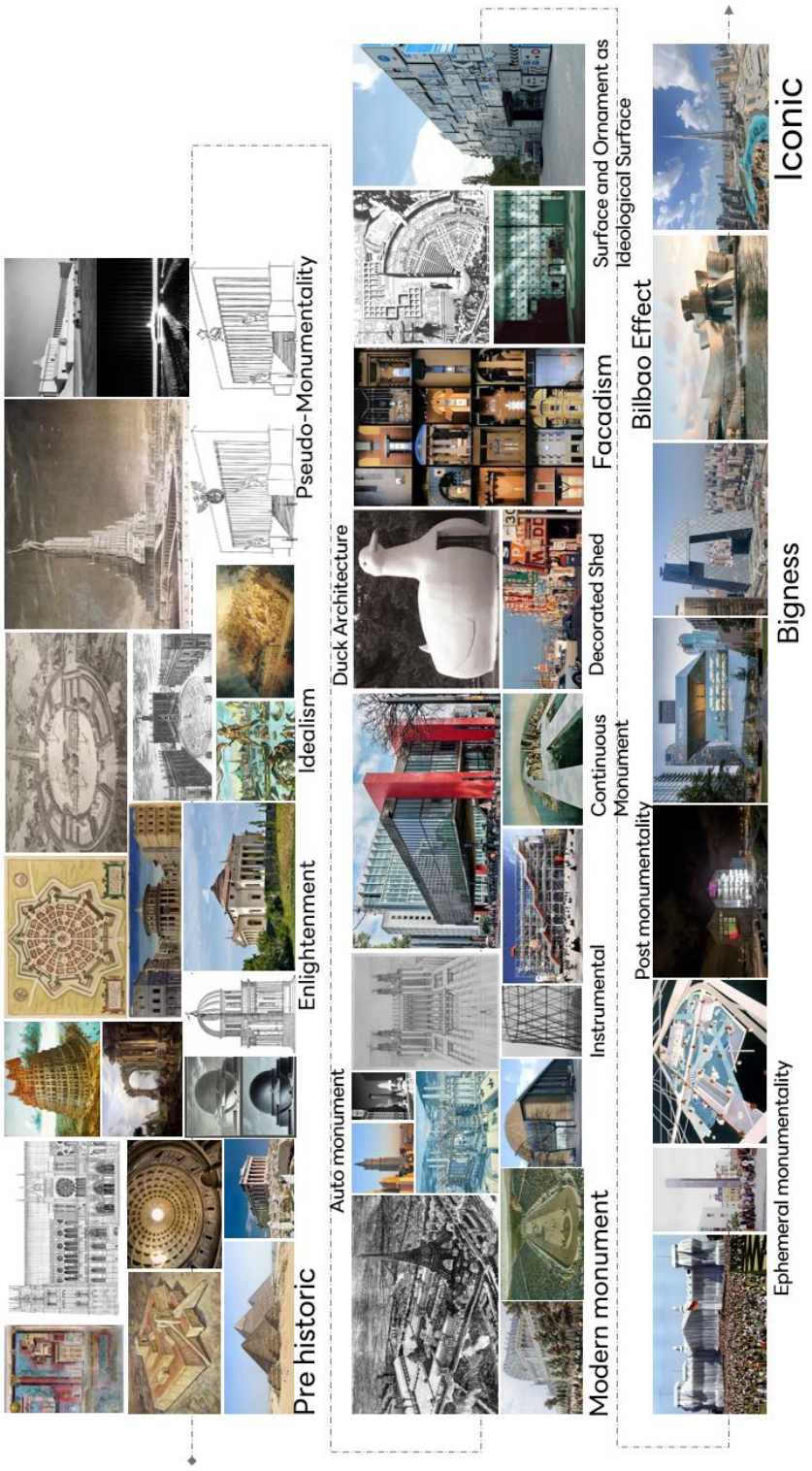


รูปภาพที่ 93 แสดงภาพอาคาร บน Instagram

ที่มา: ผู้วิจัย

Instagrammable คือปรากฏการณ์ในสังคมร่วมสมัย การออกแบบอาคารจำนวนมากเริ่มตอบสนองแนวโน้มใหม่คือ *Instagrammability* หรือความเหมาะสมสำหรับการแชร์บนสื่อสังคม ให้โดนใจผู้ใช้งาน เช่น โครงการติดตั้งงานศิลป์อินเทอร์แอคทีฟ หรืออาคารดีไซน์ล้ำสมัยอย่าง TeamLab Borderless ที่เน้น “ความน่าถ่ายรูป” และยอดไลก์ มากกว่าการใช้งานปกติ แม้จะเพิ่มความสนใจจากสาธารณะ แต่ก็เกิดคำถามถึงพื้นที่เชิงพาณิชย์ ในสถาปัตยกรรมว่าเราได้สละสัมผัสทางประสบการณ์เชิงลึกไปเพียงไรเพื่อแลกกับภาพลักษณ์ภายนอก Chang & Spierings (2023) วิเคราะห์ว่า ในยุคนี้สถาปัตยกรรมมีแนวโน้มเปลี่ยนจาก *“Form follows Function”* มาเป็น *“Form follows Instagram”* กล่าวคือ ลูกค้าและเจ้าของโครงการบอกว่า “อยากได้ไอคอน” ซึ่งแปลว่าสิ่งก่อสร้างนั้นต้องออกแบบให้โดดเด่นที่สุดตั้งแต่แรกเห็น (ถ้าอธิบายตามคำสัมภาษณ์สถาปนิก Chipperfield: ลูกค้าบอกว่าไอคอนต้องดู ‘Blobby’ แต่ในชั้นต้นหลายโครงการไอคอนจะเกิดขึ้นโดยไม่ตั้งใจ) ผลสำรวจปรากฏว่า อาคารที่ ถ่ายรูปสวย มักดึงดูดผู้มาเยือนและการสนใจได้มากขึ้น

การเน้นความน่าถ่ายรูปอาจนำมาซึ่ง “ประสบการณ์เชิงภาพ” (Visual Experience) ที่เด่นชัดเกินไป จนอาจบดบัง “ประสบการณ์เชิงพื้นที่” ที่ลึกซึ้งกว่า เมื่อผู้ใช้งานชมสถาปัตยกรรมผ่านสื่อโซเชียล พวกเขามักจะประสบกับสื่อผิวเผิน (Visual Narrative) ของอาคารนั้นๆ มากกว่าได้สัมผัสกับพื้นที่จริง กล่าวคือ สื่อโซเชียลมักย้ำที่ภาพเฉพาะช่วงเวลา (Momentary photogenic shot) โดยไม่สะท้อนคุณค่าของที่ว่างในมิติของเวลา แสง เสียง หรือปัจจัยอื่นๆ นอกจากนั้น การออกแบบตามแนวทางนี้ทำให้สถาปนิกมีแนวโน้มให้ความสำคัญกับผิวภายนอกและรูปลักษณ์ที่ “ตระการตา” มากกว่าโครงสร้างภายในที่อาจจะเข้าถึงได้จริง สิ่งที่สถาปนิกควรตั้งคำถามกับตัวเองว่า รูปทรงภายนอกที่น่าถ่ายรูปนั้น ทำหน้าที่อย่างไร นอกเหนือจากความงาม ฉากหลังรับรูปถ่าย และการเป็นแลนด์มาร์ก



รูปภาพที่ 94 แสดงภาพรวม พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

ที่มา: ผู้วิจัย

3.3.12 สรุปพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในงานสถาปัตยกรรม ตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์จนถึงงานร่วมสมัย

แนวคิดเรื่อง อนุสาวรีย์ ในสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิม มักถูกมองว่าเป็นสิ่งก่อสร้างที่มีรูปลักษณ์สง่างาม ทรงพลัง และผูกโยงกับความทรงจำร่วมของสังคม โดยเน้นสัญลักษณ์แทนอุดมคติ เป้าหมายของชุมชนในอดีตและสร้างสะพานเชื่อมระหว่างอดีต อนาคต (สิ่งที่ระลึกถึง “Monumentum” หรือ “สิ่งที่ทำให้ระลึกถึง” ตามนิยาม)

จากการศึกษา ตลอดประวัติศาสตร์อารยธรรมมนุษย์ แนวคิดเรื่อง “ความเป็นอนุสาวรีย์” ไม่ได้ดำรงอยู่อย่างคงที่ หากแต่เปลี่ยนแปลงและปรับแปรไปตามบริบททางวัฒนธรรม ความเชื่อ และเจตจำนงของยุคสมัย นับตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ มนุษย์ได้พยายามสร้างสัญลักษณ์ทางกายภาพเพื่อสะท้อนความศรัทธา ความกลัว หรือความเชื่อที่ยึดโยงกับธรรมชาติและอำนาจเหนือธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นหินตั้งในยุคหินใหม่ (Megaliths) หรือเนินดินที่ใช้ในพิธีกรรม สัญลักษณ์เหล่านี้มีบทบาทเป็น “อนุสาวรีย์แรกเริ่ม” ที่ฝังรากอยู่ในความรู้สึกร่วมของมนุษยชาติ

ต่อมา ในยุคอารยธรรมโบราณ เช่น อียิปต์ กรีก โรมัน อนุสาวรีย์ได้วิวัฒน์เป็นสถาปัตยกรรมที่ผสานความเป็น “รัฐ” และ “ศาสนา” โดยทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของอำนาจและอุดมการณ์ ไม่ว่าจะเป็นวิหาร พีระมิด หรือเสาโอเบลิสก์ ความเป็นอนุสาวรีย์ในช่วงเวลานี้คือการแสดงพลัง ความยิ่งใหญ่ และความถาวร

เมื่อเข้าสู่ยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา อนุสาวรีย์แปรเปลี่ยนบทบาทจากการเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สู่การเป็นภาพแทนของมนุษย์และศาสนา ผ่านคริสตจักร มหาวิหาร และศาลาว่าการเมือง คือเวทีของความเป็นอนุสาวรีย์ที่สะท้อนระเบียบและสุนทรียศาสตร์อย่างเป็นระบบ

ยุคสมัยใหม่ได้พาเราเข้าสู่โลกของ “การปฏิเสธ” อดีต ไปสู่เรื่องของเหตุผล ความก้าวหน้า และประโยชน์ใช้สอย สถาปัตยกรรมโมเดิร์นของศตวรรษที่ 20 แม้ว่าจะมีท่าที ต่อความสนใจในประโยชน์ใช้สอยมากกว่า แต่ก็ยังมีงานกลุ่มหนึ่ง ที่สถาปัตยกรรมยังคงสื่อสารถึงความเป็นอนุสาวรีย์ อย่างไรก็ตาม ในช่วงหลังสงครามโลก แนวคิดของ Giedion, Sert และ Léger ใน “Nine Points on Monumentality” ได้หวนคืน “ความเป็นอนุสาวรีย์” ที่สนใจต่อบริบทสังคมปัจจุบัน และไม่ผูกติดกับสัญลักษณ์แบบเผด็จการ คำประกาศของ กีเดียน เป็นจุดอ้างอิงแรกทางทฤษฎีของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ซึ่งส่งผลให้สถาปนิก เริ่มทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดใหม่ แนวคิดของกีเดียน จึงเรียกร้องให้เกิด “อนุสาวรีย์รูปแบบใหม่” (New Monumentality) ที่เติมเต็มความต้องการทางจิตวิญญาณ คุณธรรม และอารมณ์ของสังคมหลังสงครามโลก โดยจะต้องตอบสนองต่อ ค่าร่วมของมนุษยชาติ (Collective Values) ไม่ใช่แค่มุ่งความงามหรือหน้าที่ใช้งานเพียงอย่างเดียว นักคิดและสถานปิก ร่วมสมัยอย่าง Louis Kahn เตือนว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์เป็นสิ่งที่ลึกลับ

(Enigmatic)” ที่ไม่สามารถสร้างขึ้นได้ด้วยความจงใจของผู้ออกแบบแต่ประการใด กล่าวคือ ผู้สร้างต้องปล่อยให้พลังแห่งวัสดุและรูปแบบออกมาจากภายในมากกว่าจะยัดเยียดรูปแบบโดยเจตนา

เมื่อเข้าสู่ปลายศตวรรษที่ 20 ในยุคโลกาภิวัตน์ปัจจุบัน สถาปัตยกรรมร่วมสมัยเริ่มผูกโยงกับกลไกเศรษฐกิจ วัฒนธรรมผู้บริโภค และเทคโนโลยีใหม่ ๆ ศาสตราจารย์ Bernd Nicolai ชี้ว่า “Bigness” หรือ “ความใหญ่โตอย่างรุนแรง” กลายเป็นคุณลักษณะสำคัญของสถาปัตยกรรมยุคโลกาภิวัตน์ (โลกาภิวัตน์ใหม่) ตลอดสองทศวรรษที่ผ่านมา ตัวอย่างเช่น อาคาร CCTV Tower (ออกแบบโดย Koolhaas & Scheeren) และตึกสูง Burj Khalifa กลายเป็นอนุสาวรีย์สมัยใหม่ของยุคนี้ การเปลี่ยนแปลงสำคัญคือ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในศตวรรษที่ 20 ตอนต้น สถาปัตยกรรมรูปแบบใหม่ที่ “ร่าเริงและแปลกประหลาด” (Joyful and Bizarre) ตั้งแต่ช่วงหลัง ค.ศ. 1970 จนมาถึงจุดสูงสุดในผลงานของ Rem Koolhaas หลังปี ค.ศ. 1990 (Nicolai, B., 2013)

การปรากฏขึ้นของ *ไอคอน* หรือสัญลักษณ์ที่โดดเด่นของเมืองและทุนทางวัฒนธรรมเป็นอีกมิติหนึ่งของความเป็นอนุสาวรีย์ในสมัยใหม่ ที่นักวิชาการระบุว่า “สถาปัตยกรรมไอคอนิก” (Iconic Architecture) ซึ่งส่งผลต่อปรากฏการณ์ Instragamable ที่เป็นผลผลิตของวัฒนธรรมแห่งผู้บริโภคนิยม (Consumerism) กระแสนี้ได้หวนกลับมาอย่างรุนแรง ในนามของการสร้างภาพจำ ความแปลกตา และการตอบสนองต่อเศรษฐกิจแห่งความสนใจ อาคารถูกแปลงเป็นตราสินค้า เมืองกลายเป็นฉากหลังในการบริโภค อาคารพยายามแข่งกันสร้างเพื่อให้สูงที่สุด ใหญ่ที่สุดจนขาดความเชื่อมโยงกับผู้คน สิ่งนี้ทำให้วิธีการอ่านงานสถาปัตยกรรมประเภทนี้ เกิดความซับซ้อน ความแตกต่างมากขึ้น แต่ก็เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ จากระบบสังคม ทุนนิยมในปัจจุบัน

ข้อค้นพบนี้ ทำให้เห็นว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ในปัจจุบันจึงอาจไม่ใช่สิ่งที่ยิ่งใหญ่ที่สุด แต่เป็นภาวะของการ ‘ต่อรองระหว่าง’ อดีตและอนาคต ระหว่างการมีตัวตนและการเปิดพื้นที่ให้ความเงียบ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยเชื่อว่า ต้องมี ‘สมดุล’ จึงจะเข้าใจและออกแบบความเป็นอนุสาวรีย์ในปัจุบันได้และสามารถสร้างความหมายสอดคล้องกับผู้คนในปัจจุบัน การศึกษาข้อสรุปในบทนี้จึงไม่ใช่การบ่งบอกถึงสูตรสำเร็จของการออกแบบ แต่เป็นการชี้ให้เห็นว่า มีเครื่องมือใดบางที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจ เพื่อนำไปสู่การออกแบบในอนาคต

เมื่อย้อนกลับมาสังเคราะห์กับแนวคิด 9 ประการของ Giedion จะพบว่าหลักการพื้นฐาน เช่น การสะท้อนอุดมการณ์ร่วม การเชื่อมโยงกับบริบทเมือง หรือการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ ยังคง “หลงเหลืออยู่” ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย แม้จะเปลี่ยนรูปและลดระดับความเป็น “ภาพรวมหนึ่งเดียว” ลง แต่ก็ถูกแทนที่ด้วยความหมายที่ยืดหยุ่นและหลากหลายยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกัน แนวคิดใหม่ ๆ ที่ Giedion ยังไม่อาจจินตนาการถึงก็ได้ปรากฏขึ้น เช่น แนวคิด “Distributed Monumentality” ที่ความเป็นอนุสาวรีย์กระจายตัวอยู่ในระบบของเมือง พื้นที่ดิจิทัล หรือแม้แต่ในเครือข่าย

ความสัมพันธ์ทางสังคม แนวคิด “Situational Monumentality” ที่มองว่าอนุสาวรีย์เกิดขึ้นในบริบทของเวลา ไม่ใช่สถานที่ และแนวคิด “Non-objective Monumentality” ที่ปฏิเสธการยึดติดกับมวลอาคารหรือสัญลักษณ์ถาวร

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้บทบาทของความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคปัจจุบันเปลี่ยนไป จากเดิมที่เคยเป็นเครื่องมือของรัฐชาติหรือผู้มีอำนาจในการเชิดชูวีรกรรมและปลูกฝังค่านิยมร่วม (Top-down approach) กลายมาเป็นพื้นที่เปิดที่ให้ชุมชนหรือกลุ่มผู้คนได้เล่าเรื่องราวและสร้างความหมายด้วยตนเอง (Bottom-up approach) ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมยุคใหม่หลายแห่งไม่ได้มุ่งหมายจะเป็น *สัญลักษณ์รวมศูนย์กลาง* ของชาติอีกต่อไป หากแต่มุ่งสะท้อน ความทรงจำเฉพาะกลุ่มหรือประสบการณ์เฉพาะช่วงเวลาของผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่หลากหลาย ซึ่ง *ความทรงจำทางสังคมเป็นสิ่งพลวัต* ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ สถาปนิกและนักออกแบบยุคปัจจุบันจึงให้ความสำคัญกับการออกแบบสถาปัตยกรรม ที่สามารถปรับตัวตามบริบทและกระตุ้นการตีความหมายจากผู้ชมมากขึ้น ผลลัพธ์คือความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 21 มีความลื่นไหล *ยืดหยุ่น ไม่คงที่ และ มีชีวิต* ไปพร้อมกับสังคมที่มันดำรงอยู่ ซึ่งทั้งหมดนี้สอดรับกับวิสัยทัศน์ของ Zygmunt Bauman ว่าโลกสมัยใหม่ของเรานั้นเป็นโลกที่ไม่มีอะไรจีรังยั่งยืน นอกจากการเปลี่ยนแปลงไม่สิ้นสุดและความไม่แน่นอนอันเป็นนิรันดร์นั่นเอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

4.1 วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในงานสถาปนิกร่วมสมัย

จากการศึกษาพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยวิธีการศึกษา สถาปัตยกรรมทั้งรูปแบบที่เกิดขึ้นจริง อุดมคติ และแนวคิด โดยแสดงให้เห็นว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์” มีความหมายและรูปแบบที่หลากหลายซึ่งปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ซึ่งจากกรอบ แนวคิดของ 9 points on Monumentality เพื่อใช้เป็นฐานในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ ทำให้ ค้นพบจุดร่วม หรือค่ากลาง ในการวิเคราะห์ ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมในปัจจุบัน ผู้เขียนในฐานะสถาปนิกจึงเริ่มตั้งคำถามว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคนี้ควรอยู่ตรงไหน” เราจะยอมจำนนต่อแนวคิดแบบ Iconic อย่างสมบูรณ์ หรือยังมีเส้นทางอื่นที่สามารถรักษาแก่น (Essence) ของความเป็นอนุสาวรีย์ ที่ยังคงทำงานความทรงจำร่วม รูปแบบและสร้างความหมายร่วม (Collective values) ของสังคมร่วมสมัย ได้อย่างเหมาะสมหรือไม่

ผู้วิจัยเชื่อว่าความเป็นอนุสาวรีย์ในปัจจุบัน ต้องอาศัยสมดุล (Balance) ระหว่างอดีตและอนาคต ระหว่างความแสดงออกและความเงียบ ระหว่างการมีตัวตนที่หนักแน่นและการเปิดช่องให้กับความไม่สมบูรณ์ เป็นต้น

จึงเป็นที่มาของการศึกษาวิเคราะห์เชิงลึกผ่านกรณีศึกษาของสถาปนิกร่วมสมัย 4 ราย ได้แก่ Barozzi Veiga, Caruso St John, David Chipperfield, และ Valerio Olgiati โดยพิจารณางานออกแบบและแนวคิดของแต่ละคนในมุมมองเรื่อง *“ความเป็นอนุสาวรีย์”* แล้วนำมาเปรียบเทียบหาแก่นร่วมและความแตกต่าง จุดประสงค์คือเพื่อค้นหาคำตอบว่าความเป็นอนุสาวรีย์ถูกตีความหรือหาสมดุลของการออกแบบได้อย่างไรในยุคปัจจุบัน กรณีศึกษาทั้งสี่นี้ล้วนไม่ใช่การสร้าง “อนุสาวรีย์” โดยตรง หากแต่เป็นการสร้างสถาปัตยกรรมที่มี ภาวะหรือคุณภาพเชิงอนุสาวรีย์ กล่าวคือเป็น *“พื้นที่แห่งความหมาย”* ที่เปิดโอกาสให้ผู้ใช้ได้มีส่วนร่วมสร้างความทรงจำและตีความคุณค่าด้วยตนเองอย่างต่อเนื่อง ผ่านประสบการณ์การใช้งานและปฏิสัมพันธ์กับสถานที่

เพื่อให้การศึกษานี้มีระบบและสามารถเปรียบเทียบได้ จะนำเสนอกรอบการวิเคราะห์ (framework) ที่พัฒนาต่อจากแนวคิด "Nine Points on Monumentality" (1) การปรากฏตัว (Exterior expression) (2) ความคงทนและไร้กาลเวลา (Durability and Timelessness) (3) สัญลักษณ์และความหมาย (symbolic and meaning) (4) การแสดงออกทางสุนทรียะ Aesthetic expression (5) การปฏิสัมพันธ์กับสาธารณะ (Mass Participation) ซึ่งแนวทางการออกแบบของสถาปนิก มีวิธีการที่หลากหลายแต่ต่างก็มีคุณสมบัติบางประการที่รักษา “สภาวะของความเป็นอนุสาวรีย์” ไว้ในรูปแบบใหม่

4.2 กรอบแนวคิดและหลักการวิเคราะห์

ภายใต้กรอบแนวคิด New Monumentality ที่เน้นความยืดหยุ่นและความหมายร่วมทางวัฒนธรรม การวิเคราะห์ในบทนี้จะใช้สี่มิติเป็นหลักเพื่อเข้าใจว่าสถาปัตยกรรมเหล่านี้ยังคง หรือพลิกผันจากหลักการดั้งเดิมของความเป็นอนุสาวรีย์อย่างไร ดังนี้:

1. **Exterior expression** – การปรากฏตัวของสถาปัตยกรรม รูปทรง วัสดุ และการวางตำแหน่งในพื้นที่สาธารณะ
2. **Durability and Timelessness** – วิธีการก่อสร้างที่เกินขอบเขตของงานทั่วไปและวัสดุในการก่อสร้างที่คงทน ถาวร
3. **Symbolic and meaning** – ความสามารถในการแทนค่าอุดมคติทางสังคม การเมือง หรือวัฒนธรรม ผ่านภาษาทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบนามธรรม
4. **Aesthetic expression** – การแสดงออกทางสุนทรียะ พื้นที่ที่สามารถปลุกเร้าอารมณ์ความทรงจำ หรือแรงบันดาลใจ เป็นพื้นที่ทางจิตวิญญาณ
5. **Mass Participation** – วิธีที่สถาปัตยกรรมมีปฏิสัมพันธ์กับสาธารณะ ตำแหน่งที่ตั้ง หรือการตอบสนองต่อบริบท ไม่ว่าจะผ่านกิจกรรม พื้นที่ใช้งาน หรือการเปิดให้ตีความหลากหลาย

4.3 การเลือกกรณีศึกษา

สถาปนิกที่เลือกมาวิเคราะห์ในบทนี้ เป็นผู้ที่มีแนวทางออกแบบที่สะท้อนความพยายามในการฟื้นฟู หรือตีความความเป็นอนุสาวรีย์ในวิธีการที่แตกต่าง เพื่อสร้างภาวะใหม่ของความหมายทางสถาปัตยกรรม ดังนี้: 1. Barozzi Veiga 2. Caruso Saint John 3. David Chipperfield 4. Valerio Olgiati

4.4 การวิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในแต่ละกรณีศึกษา การวิเคราะห์จะถูกนำเสนอในรูปแบบตารางเปรียบเทียบ โดยจะกล่าวถึงการเคลื่อนตัวจากแนวคิด ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม โดยอาศัยฐานของ 9 Points on monumentality ซึ่งเป็นทฤษฎี นำมาสังเคราะห์ และสร้างเป็นกรอบในการศึกษา โดยสรุปจาก 9 ประการนำมาเปรียบเทียบภาพรวม และ 5 ข้อย่อย นำมาวิเคราะห์ตัวอย่างอาคาร ซึ่งอธิบายถึงคุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ที่ยังคงเดิมและส่วนต่าง และจะนำเสนอข้อสรุปผ่านการพรรณา



รูปภาพที่ 95 สถาปนิก Barozzi Veiga

ที่มา: https://www.diariosur.es/malaga-capital/arquitectos-proyecto-astoria-defienden-medido-respetuoso-entorno-20240521135027-nt.html

4.5 Barozzi Veiga Architects

Barozzi Veiga ก่อตั้งสำนักงานในบาร์เซโลนาเมื่อปี ค.ศ. 2004 โดยมีเป้าหมายในการสร้างสถาปัตยกรรมที่มีความเฉพาะเจาะจงต่อบริบทของสถานที่และมีความเป็นอิสระในรูปแบบของตนเอง. พวกเขาเน้นการออกแบบที่เรียบง่ายแต่มีความลึกซึ้งทางอารมณ์ โดยใช้วัสดุที่มีคุณภาพและการจัดแสงที่ละเอียดอ่อน เพื่อสร้างบรรยากาศที่สงบและมีความหมาย หนึ่งในแนวคิดสำคัญของพวกเขาคือ "Sentimental Monumentality" ซึ่งเป็นการสร้างสถาปัตยกรรมที่เชื่อมโยงความรู้สึกส่วนบุคคลกับความเป็นอนุสาวรีย์ โดยไม่จำเป็นต้องมีขนาดใหญ่โตหรือแสดงออกอย่างชัดเจน พวกเขามุ่งเน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกและความทรงจำของผู้ใช้งานผ่านประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและเป็นส่วนตัว ตัวอย่างที่ชัดเจนของแนวคิดนี้คือ Philharmonic Hall ในเมือง Szczecin ประเทศโปแลนด์ ซึ่งได้รับรางวัล Mies van der Rohe Award ในปี ค.ศ. 2015 อาคารนี้มีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่มีความสง่างาม โดยใช้วัสดุที่สะท้อนแสงและสร้างบรรยากาศที่เปลี่ยนแปลงตามเวลาและสภาพแวดล้อม ภายในห้องคอนเสิร์ตมีการใช้ทองคำเปลวซึ่งเป็นการอ้างอิงถึงประเพณีท้องถิ่นของโปแลนด์ และสร้างประสบการณ์ที่น่าประทับใจให้กับผู้ชม อีกตัวอย่างหนึ่งคือ Bündner Kunstmuseum ในเมือง Chur ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ซึ่งเป็นการขยายอาคารพิพิธภัณฑ์เดิมโดยการสร้างอาคารใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับอาคารเก่าอย่างกลมกลืน การออกแบบนี้แสดงให้เห็นถึงความสามารถของ Barozzi Veiga ในการสร้างสถาปัตยกรรมที่เคารพบริบททางประวัติศาสตร์และ

วัฒนธรรมของสถานที่ Barozzi Veiga ยังเน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่มีความเป็นสากล โดยไม่จำกัดอยู่แค่บริบทท้องถิ่นเท่านั้น พวกเขาเชื่อว่าสถาปัตยกรรมควรมีความสามารถในการสื่อสารและกระตุ้นความรู้สึกของผู้คนจากหลากหลายวัฒนธรรมและภูมิหลัง

แนวคิดของ Barozzi Veiga แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย ที่ไม่เน้นความใหญ่โตหรือการแสดงออกอย่างชัดเจน แต่เน้นการสร้างประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและมีความหมายให้กับผู้ใช้งาน สถาปัตยกรรมของพวกเขาเป็นการผสมผสานระหว่างความเรียบง่าย ความสงบ และความรู้สึกที่ลึกซึ้ง ซึ่งสามารถกระตุ้นความทรงจำและความรู้สึกของผู้คนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4.5.1 แนวความคิดในการออกแบบ

หนึ่งในเป้าหมายหลักของ Barozzi Veiga ตามคำอธิบายของ Alberto Veiga คือการสร้างสถาปัตยกรรมที่ “เป็นของสถานที่” (*Belong to a specific place*) อย่างแท้จริง แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถ “เป็นของบางสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่าสถานที่นั้น” (*Belong to something greater than the physical place*) ได้ด้วย เขาอธิบายว่า “อาคารหนึ่งหลังย่อมมีความเชื่อมโยงกับพื้นที่ที่มันตั้งอยู่ แต่ในขณะเดียวกัน มันก็ควรมีคุณสมบัติที่ทำให้มันเป็นของบางสิ่งที่อยู่เหนือไปจากเพียงแค่ตำแหน่งทางภูมิศาสตร์”

เขาเปรียบเทียบแนวคิดนี้กับประสบการณ์ที่มีต่อภาพเขียนอิมเพรสชั่นนิสต์ในศตวรรษที่ 19 ซึ่งแม้ว่าผู้ชมอาจไม่รู้จักหมู่บ้านในประเทศฝรั่งเศสที่เป็นฉากหลังของภาพ หรือแม้แต่ไม่รู้จักตัวจิตรกรเอง แต่กลับสามารถเข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึก และความหมายในผลงานเหล่านั้นได้อย่างลึกซึ้ง เขากล่าวว่า “เมื่อผมเห็นผู้คนหลายพันคนยืนมองภาพเขียนของดอกไม้ในหมู่บ้านฝรั่งเศส ซึ่งแขวนอยู่ในพิพิธภัณฑ์ที่ประเทศจีน แล้วรู้สึกบางอย่างได้ ทั้งที่พวกเขาไม่รู้จักสถานที่ ไม่รู้จักศิลปิน นั่นคือสิ่งที่น่าทึ่งที่สุด”

Barozzi Veiga มองว่าสถาปัตยกรรมควรทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ มันต้องฝังรากอยู่ในบริบทเฉพาะของพื้นที่ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องสามารถ “ส่งต่อความรู้สึก” ที่เป็นสากล ความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับมนุษย์ในฐานะผู้รับรู้ ไม่ใช่เพียงในฐานะผู้ใช้งาน ซึ่งเขาเรียกว่าความพยายาม “อย่างถ่อมตน” ที่จะสร้างงานที่สามารถ “เข้าใจได้โดยไม่จำเป็นต้องอธิบาย”

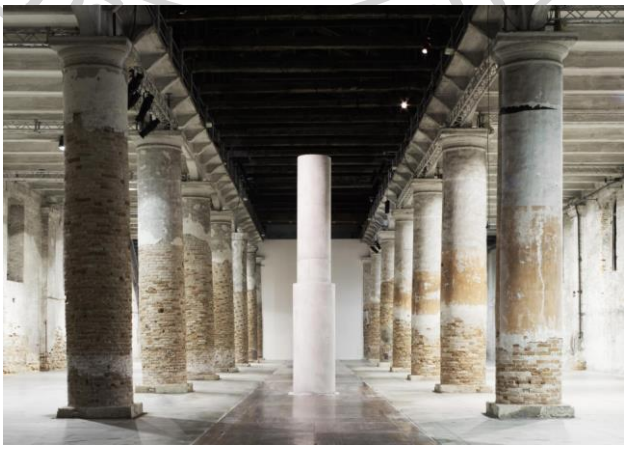
A Sentimental Monumentality



รูปภาพที่ 96 ผลงาน A Sentimental Monumentality ในพื้นที่ธรรมชาติ

ที่มา: https://solo-houses.com/house/summer-group-show/

โครงการ “A Sentimental Monumentality” โดย Barozzi Veiga ซึ่งจัดแสดงในนิทรรศการสถาปัตยกรรมเวนิสไบเอนนาเล่ ปี ค.ศ. 2016 เป็นการติดตั้งที่สะท้อนแนวคิดหลักของสถาปนิกทั้งสองในการสร้างสถาปัตยกรรมที่สมดุลระหว่างความเฉพาะเจาะจงของสถานที่และความเป็นอิสระของรูปแบบ การติดตั้งนี้ประกอบด้วยเสาเดี่ยวที่ตั้งอยู่ภายในอาคาร Corderie dell'Arsenale ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งระหว่างสถาปัตยกรรมกับบริบทโดยรอบ เสานี้ไม่เพียงแต่เป็นองค์ประกอบทางกายภาพ แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความพยายามในการสร้างความเชื่อมโยงทางอารมณ์กับสถานที่ ในขณะเดียวกัน เสานี้ยังแสดงถึงความเป็นอิสระและความเป็นสากลของสถาปัตยกรรมที่สามารถยืนหยัดได้ด้วยตัวเอง



รูปภาพที่ 97 ผลงาน A Sentimental Monumentality ภายในอาคาร

ที่มา: https://barozziveiga.com/media/pages/about/exhibitions/3097502630-1738746148/jam-bv-049b-web-1000x.jpg

แนวคิด “Sentimental Monumentality” ที่ Barozzi Veiga นำเสนอในโครงการนี้ เน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่มีความลึกซึ้งทางอารมณ์และสามารถเชื่อมโยงกับผู้คนได้ พวกเขาเชื่อว่าสถาปัตยกรรมควรมีความสามารถในการกระตุ้นความรู้สึกและความทรงจำของผู้ใช้งานผ่านประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและเป็นส่วนตัว โครงการนี้เป็นการทดลองทางความคิดที่สำคัญของ Barozzi Veiga ในการสำรวจและนิยามความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยเน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่สามารถสร้างความสัมพันธ์ทางอารมณ์กับผู้คนและสถานที่ได้อย่างลึกซึ้ง



รูปภาพที่ 98 ภาพร่าง แนวความคิด Sentimental Monumentality

ที่มา: https://divisare.com/projects/325744-barozzi-veiga-andrea-avezzu-jesus-arenas-15-biennale-di-venezia-a-sentimental-monumentality

Barozzi Veiga นิยาม “ความเป็นอนุสาวรีย์เชิงอารมณ์” (*Sentimental Monumentality*) ว่าเป็นแนวทางสำคัญตลอดกระบวนการออกแบบ โดยคำว่า *Sentimental* หมายถึงความเฉพาะเจาะจงของสถานที่ในเชิงวัฒนธรรม บริบท หรือประวัติศาสตร์ ในขณะที่ *Monumentality* สื่อถึงความเป็นอิสระ (*Autonomy*) ของสถาปัตยกรรม Barozzi Veiga อธิบายว่า “แนวคิดนี้คือการพยายามหาสมดุลระหว่างสองแนวคิด หนึ่งคือความรู้สึกผูกพันเชิงส่วนบุคคลและความสัมพันธ์กับบริบท และอีกหนึ่งคือภาวะของการเป็นสิ่งที่มีคุณค่าในตนเองโดยไม่ขึ้นกับบริบท พวกเขาย้ำว่า “ความเป็นอนุสาวรีย์ไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับบริบทโดยตรง” A Sentimental Monumentality จึงเป็นการแสดงออกถึงแนวคิดของ Barozzi Veiga ที่มุ่งเน้นการสร้างสถาปัตยกรรมที่มีความเป็นอนุสาวรีย์ผ่านความเรียบง่าย ความสงบ และความรู้สึกที่ลึกซึ้ง ซึ่งสามารถกระตุ้นความทรงจำและความรู้สึกของผู้คนได้อย่างมีประสิทธิภาพ



รูปภาพที่ 99 ภาพหนังสือ Monument and Matter

ที่มา: https://arquitecturaviva.com/publications/av-monografias/barozzi-veiga-930

AV Monografias Monographs 240(2021) Barozzi Veiga: Monument and Matter

บทความ *An Abstract Classicism* โดย Luis Fernández-Galiano

Luis Fernández-Galiano ได้กล่าวถึงงานของ Barozzi Veiga ในบทความ An Abstract Classicism เรามักคิดถึง "คลาสสิก" ในฐานะภาษาทางสถาปัตยกรรมที่เป็นรูปธรรม มีเสาหรือจั่ว แต่ผลงานของ Fabrizio Barozzi และ Alberto Veiga กลับแสดงให้เห็นว่าคลาสสิกกับนามธรรม (Abstraction) สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างประนีประนอม หากคำว่า "คลาสสิก" ไม่ได้หมายถึงรูปแบบตกแต่ง เช่น เสาหรือหน้าจั่ว แต่หมายถึง "ความสอดคล้องระหว่างองค์ประกอบแต่ละส่วนกับภาพรวมของงานสถาปัตยกรรม" ผลงานของสำนักงานในบาร์เซโลนาแห่งนี้ก็สามารถจัดอยู่ในหมวดหมู่ของคลาสสิกได้อย่างแม่นยำ เพราะความเป็นอนุสาวรีย์ในผลงานของพวกเขา รวมถึงวัตถุธรรมชาติที่เกิดจากการเลือกใช้วัสดุ ล้วนมีพื้นฐานอยู่บนความเหนียวแน่นและเชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบระหว่างรายละเอียดกับองค์รวม ผลงานของพวกเขาสะท้อนความคิดและผ่านการสังเคราะห์สภาพแวดล้อมอย่างเป็นนามธรรม แม้งานของพวกเขาจะดูเหมือนปราศจากร่องรอยของอดีต แต่ในอีกทางกลับกัน เศษเสี้ยวแห่งความทรงจำทางวัฒนธรรมก็ยังแทรกอยู่ในกระบวนการออกแบบเสมอ อย่างที่กวี Pere Gimferrer เคยเขียนไว้ว่า “หากข้าสูญเสียความทรงจำ นั่นคือความบริสุทธิ์” ความว่างเปล่านี้ไม่ใช่ความว่างที่ไร้ความหมาย แต่คือการเปิดพื้นที่ให้สถาปัตยกรรมพูดผ่านรูปทรงและวัสดุอย่างบริสุทธิ์ ไม่ต้องแปลความ

สถาปัตยกรรมของ Barozzi Veiga จึงเต็มไปด้วยการต่อรองระหว่าง “รูปแบบที่เป็นอิสระ” (Autonomous form) กับ “ความจำเป็นในการสนทนากับบริบท” แหล่งพลังงานที่เติมเต็มให้งานสถาปัตยกรรมของพวกเขาเต็มไปด้วยชั้นเชิงและความซับซ้อนภายใน ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้เพียง

ด้วย "พาร์ติ" (Parti) ที่ชัดเจน หรือการลำดับขององค์ประกอบที่ถ่ายทอดมาจากโครงการก่อนหน้า เพราะทั้ง "ความเป็นเอกเทศของท่าทาง" (The Singularity of the gesture) และ "การพัฒนารูปแบบ" (Evolution of the forms) ไม่สามารถอธิบายสาระสำคัญสุดท้ายของผลงานได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ความขัดแย้งระหว่าง Zeitgeist (จิตวิญญาณของยุคสมัย) กับ Genius Loci (จิตวิญญาณแห่งสถานที่) กลายเป็นแหล่งพลังสร้างสรรค์ที่ทำให้งานของพวกเขาเปล่งประกายอย่างมีชั้นเชิง รูปทรงเรขาคณิตที่คมชัดนั้นไม่เคยแยกขาดจากสภาพแวดล้อมที่หล่อหลอมมันขึ้นมา และนั่นคือสิ่งที่ทำให้ “ความเป็นคลาสสิก” ของพวกเขา ไม่ได้เป็นแค่รูปแบบ แต่คือกระบวนการเชิงนามธรรมที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสถาปัตยกรรมในโลกปัจจุบัน

AV Monografias Monographs 240(2021) Barozzi Veiga: Monument and Matter

บทความ Three Entry point โดย Philip Ursprung

ความเป็นอนุสาวรีย์และวัสดุ กายภาพและนามธรรม ผลงานของ Barozzi Veiga ผสมผสานความเป็นอิสระของรูปแบบอาคารเข้ากับบทสนทนาที่มีความเฉพาะเจาะจงกับบริบท (Monumental and material, bold and abstract, the work of Barozzi Veiga combines the autonomy of the building’s form with the specific dialogue with the context.)

Ornament and time

ในบริบทของสถาปัตยกรรมร่วมสมัย Barozzi Veiga ได้คืนชีวิตให้แก่ “ส่วนประดับประดา” (Ornament) โดยไม่ใช่ในฐานะองค์ประกอบประดับประดาเชิงสัญลักษณ์ แต่ในฐานะ “จังหวะ” ที่หลอมรวม อาคารกับมนุษย์ วัสดุกับความหมาย และบริบทกับประสบการณ์ เข้าด้วยกันอย่างลึกซึ้ง พื้นผิวอาคารของ Bündner Kunstmuseum และ Tanzhaus Zürich จึงไม่ใช่เพียงผนังที่เงียบงัน แต่คือบทสนทนาระหว่าง “ร่างกาย” และ “พื้นที่” ที่ผู้ใช้สามารถสัมผัสได้ผ่านการเคลื่อนไหว Barozzi Veiga เลือกใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายและทำซ้ำ สี่เหลี่ยมที่สัมพันธ์กับสัดส่วนมนุษย์และสามเหลี่ยม เพื่อสร้าง “จังหวะทางสถาปัตยกรรม” ที่นำพาผู้คนไปสู่ความเข้าใจในพื้นที่ผ่านสัญชาตญาณ มากกว่าการตีความเชิงรูปธรรม ความสำคัญของงานออกแบบจึงไม่ได้อยู่ที่ “การมองเห็น” แต่อยู่ที่ “การเคลื่อนไหวผ่าน” ซึ่งเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้ใช้สามารถสัมผัสถึง “จิตวิญญาณของสถานที่” โดยไม่ต้องรู้หน้าที่ของอาคารโดยตรง

แนวคิด Ornament ในที่นี้ไม่ได้เป็นเพียงสิ่งประดับ (Decoration) หากแต่กลับคืนสู่ความหมายดั้งเดิมในรากศัพท์อินโด-ยุโรปของคำว่า *Ornare* ซึ่งหมายถึง “การทอผืนผ้า” ซึ่งเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่อง “การเรียงร้อย” หรือ “การประสานชั้นความหมาย” การประสานองค์ประกอบต่างชนิดเข้าด้วยกัน กับบริบท ผ่าน “จังหวะ” และ “เวลา” ของผู้ใช้งานและสถานที่

การตีความ Ornament ใหม่ของ Barozzi Veiga จึงไม่ได้หมายถึงความแวววาวหรือความฟุ่มเฟือย แต่เป็นเรื่องของ “การเข้ารูปและการเชื่อมร้อย” ไม่ว่าจะเป็นวัสดุต่างชนิดกัน ความทรงจำส่วนบุคคลกับความทรงจำร่วม ร่างกายมนุษย์กับสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์ Barozzi Veiga จึงไม่เพียงแต่คืนชีวิตให้ Ornament ในฐานะศิลปะ แต่ยังขยายความหมายทางมานุษยวิทยาและจังหวะของ Ornament ในโลกศตวรรษที่ 20 ให้กลับมามีบทบาทที่น่าสนใจอีกครั้ง (Ursprung, 2021)

Matter and Memory

งานออกแบบของ Barozzi Veiga สะท้อนความเข้าใจใน “วัสดุ” ไม่ใช่ในฐานะเพียงสิ่งจับต้องได้ แต่ในฐานะสื่อกลางแห่งความทรงจำที่มีชีวิต พวกเขาไม่ได้มองความทึบตันของสถาปัตยกรรมผ่านภาพลักษณ์ของอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิม หากแต่เปลี่ยนมุมมองนั้นเป็น “ความเปราะบาง” และ “ความพรุนโปร่ง” ที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสภาพแวดล้อมโดยรอบ

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือพิพิธภัณฑ์ Musée Cantonal des Beaux-Arts ที่โลซาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงใหม่กับโครงสร้างเดิมในลักษณะพึ่งพา ไม่ใช่การกลบอดีตเพื่อเชิดชูอนาคต แต่เป็นการให้พื้นที่ใหม่แก่ความทรงจำที่มีอยู่เดิม ความว่างและความล้นเกินในงานออกแบบของพวกเขา จึงไม่ใช่สิ่งที่ขัดแย้งกัน แต่กลับเป็นสองขั้วที่สร้าง ศักยภาพ ทางสถาปัตยกรรม พื้นที่ที่เปิดให้กับอนาคต โดยยังยึดโยงกับร่องรอยของอดีต

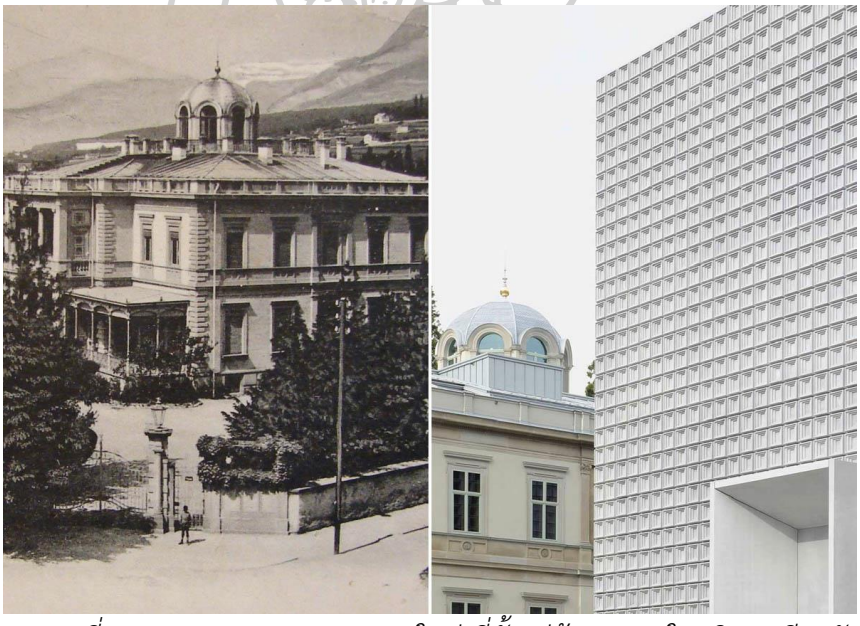
การเคลื่อนไปข้างหน้า เป็นหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับการนิยาม “โครงการทางการเมือง” เพราะไม่มีปริมาตรใดในทางสถาปัตยกรรมที่เป็นกลางได้ ทุกการขยายปริมาตรย่อมมีอัตลักษณ์ ความคิด ความลำเอียง หรือแม้กระทั่งแรงต่อต้านแฝงอยู่ การไม่ปรากฏของวัสดุก็ยิ่งไม่เป็นกลางยิ่งกว่าเสียอีก ในมิตินี้ “วัสดุ” จึงเป็นการสนทนาเรื่อง “ความหนาแน่น” และ “ขนาด” ความว่างเปล่าและความล้นเกินของพื้นที่คือรูปธรรมของ ศักยภาพ ในงานของ Barozzi Veiga โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาจากภูมิหลังของอาคารที่โลซานซึ่งมีต้นกำเนิดตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 พวกเขาแสดงท่าทีวิพากษ์มรดกทางสถาปัตยกรรมแบบอนุสาวรีย์ของยุคก่อนหน้าอย่างชัดเจน พวกเขาเสนอการตีความ “อนุสาวรีย์” ใหม่ เช่นเดียวกับกรณีของส่วนประดับประดา (Ornament) อนุสาวรีย์แบบดั้งเดิมเป็นแนวคิดศตวรรษที่ 19 ที่เน้น “ความคงที่” และ “ความถาวร” พร้อมกับการประกาศถึงอัตลักษณ์และประวัติศาสตร์ ในทางตรงข้าม Barozzi Veiga ถอดรื้อแนวคิดเหล่านั้นผ่าน “ความสงวนในท่าทาง” และ “ความจับต้องได้ของสถาปัตยกรรม” ในด้านหนึ่ง สังคมร่วมสมัยต้องการฟื้นฟูความทรงจำ และต่อต้านการล่มสลายของคุณค่าโดยเฉพาะในภาวะวิกฤตปัจจุบัน แต่อีกด้านหนึ่ง “วัสดุ” กลับต้องต่อรองอยู่ตลอดเวลาเพื่อให้ยังมีชีวิตอยู่ได้ ในจุดเริ่มต้นเหล่านี้ Barozzi Veiga จึงนำเสนอสิ่งใหม่ นั่นคือ การต่อรองระหว่าง “ความเงียบ” “ความเรียบง่าย” และ “ความแม่นยำ”

4.5.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Fine Arts Museum



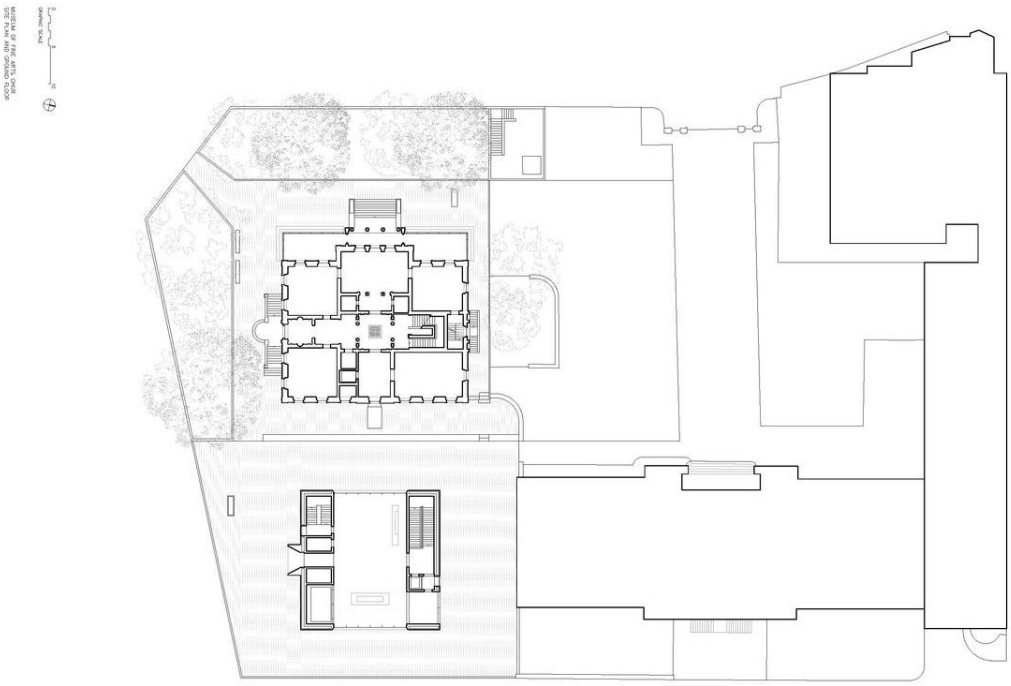
รูปภาพที่ 100 ด้านหน้าอาคาร Fine Arts Museum

ที่มา: https://kunstmuseum.gr.ch/de/Seiten/start.aspx



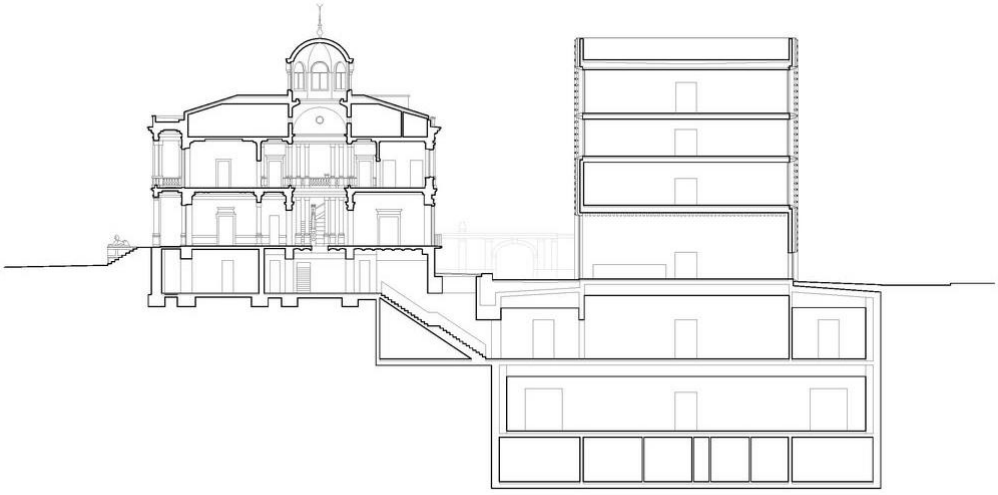
รูปภาพที่ 101 แสดง Facade อาคารใหม่ ที่ตั้งอยู่ข้างอาคารในบริเวณเดียวกัน

ที่มา: https://kunstmuseum.gr.ch/de/museum/Seiten/Geschichte.aspx



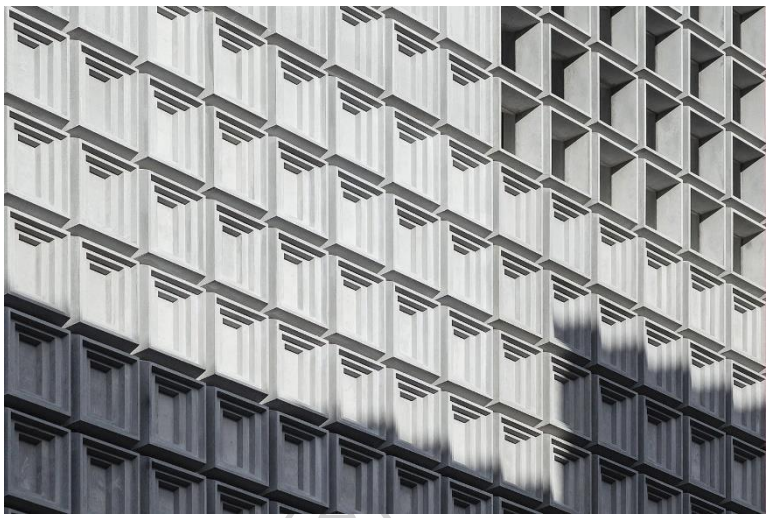
รูปภาพที่ 102 แสดงผังพื้นอาคารใหม่และอาคารเดิม

ที่มา: https://www.archdaily.com/792507/fine-arts-museum-barozzi-veiga/



รูปภาพที่ 103 แสดงรูปตัดอาคาร *Fine Arts Museum*

ที่มา: https://www.archdaily.com/792507/fine-arts-museum-barozzi-veiga/

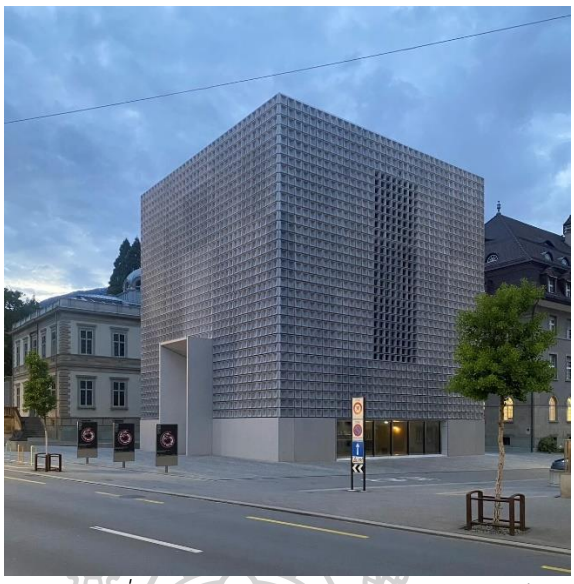


รูปภาพที่ 104 แสดง Facade อาคารเมื่อกระทบกับแสงธรรมชาติ
ที่มา: https://www.reckli.com/en/custom-formliners

<u>ข้อมูลโครงการและการออกแบบ</u>

อาคาร Fine Arts Museum, Chur ประเทศ สวิตเซอแลนด์ โดย Barozzi Veiga แล้วเสร็จในปี ค.ศ. 2016 เป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของการตีความความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยผ่านการผสมผสานระหว่างโครงสร้างคลาสสิกและการตกแต่งที่ร่วมสมัย อาคารใหม่นี้เป็นส่วนต่อขยายที่ตั้งอยู่เคียงข้าง Villa Planta ซึ่งเป็นอาคารสไตล์ Palladian ที่มีความโดดเด่นทางประวัติศาสตร์ แม้จะมีข้อจำกัดด้านพื้นที่ แต่การออกแบบได้พลิกโครงสร้างทั่วไปของพิพิธภัณฑ์ โดยย้ายพื้นที่จัดแสดงไปยังชั้นใต้ดิน ทำให้โครงสร้างที่ปรากฏเหนือพื้นดินมีขนาดกะทัดรัดและใช้เป็นพื้นที่สาธารณะเท่านั้น กลยุทธ์นี้ไม่เพียงแต่ลดผลกระทบต่อทัศนียภาพโดยรอบ แต่ยังช่วยขยายพื้นที่สวนที่มีอยู่และเสริมสร้างความกลมกลืนขององค์ประกอบโดยรวม

แม้อาคารใหม่จะมีรูปลักษณ์ที่เป็นอิสระและร่วมสมัย แต่การออกแบบยังคงรักษาความสัมพันธ์กับ Villa Planta ผ่านการใช้โครงสร้างแบบสมมาตรและการตกแต่งที่สะท้อนถึงลวดลายของอาคารเดิม การตกแต่งภายนอกของอาคารใหม่ใช้แผ่นคอนกรีตสำเร็จรูปที่มีลวดลายเฉพาะ ซึ่งไม่เพียงแต่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ แต่ยังเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ของพิพิธภัณฑ์ การผสมผสานระหว่างโครงสร้างและการตกแต่งนี้แสดงถึงความสมดุลระหว่างความคลาสสิกและความร่วมสมัย ทำให้อาคารใหม่สามารถยืนหยัดเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยที่เคารพต่อบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของเมือง Chur



รูปภาพที่ 105 แสดงบรรยากาศอาคารเวลาเย็น

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

Exterior Expression: แม้อาคารจะมีขนาดกะทัดรัดและฝังตัวอยู่ใต้ดินเกือบทั้งหมด แต่ความสมบูรณ์ของรูปทรงเรขาคณิตและความสมมาตรของ Facade ทำให้เกิด “ภาวะอนุสาวรีย์” ผ่านสัดส่วน การออกแบบโดยเคารพผังเมืองเดิมของ Chur และบริบทของเทือกเขา Graubünden ออกแบบให้กลมกลืนกับสถาปัตยกรรมเดิม เปิดบทสนทนาข้ามยุคระหว่างความคลาสสิกและความร่วมสมัยได้อย่างแนบเนียน

Durability and Timelessness ผ่านการใช้โครงสร้างแบบสมมาตรและการตกแต่ง Facade อาคาร โดยออกแบบให้เป็นโมดูล ที่สะท้อนถึงลวดลายของอาคารเดิม

Symbolic and Meaning: ออกแบบให้ถ่อมตัวและกลมกลืนกับ Villa Planta เดิม ลวดลาย Facade ซ้ำกันทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม สื่อถึง “ระบบความทรงจำร่วม” ที่เกิดขึ้นบนผนังอาคาร

Aesthetic Expression: ความงามเกิดจากการลดทอนอย่างประณีต ช่องเปิดและพื้นผิวถูกควบคุมด้วยความละเอียด เพื่อให้สถาปัตยกรรมสามารถสื่อสารผ่านรายละเอียดของพื้นผิวและสร้างประสบการณ์ผ่านความสงบของรูปทรง

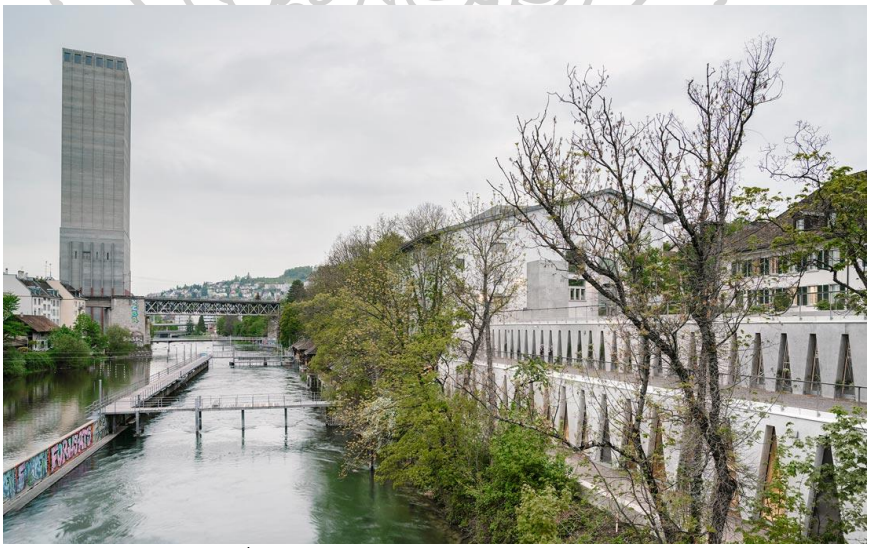
Mass Participation: อาคารทำงานกับผู้คนในพื้นที่ผ่านความเรียบง่าย อาคารถูกออกแบบให้พื้นที่ใช้งานส่วนใหญ่อยู่ใต้ดิน เพื่อสร้างความกลมกลืน ลดผลกระทบต่อทัศนียภาพโดยรอบ

4.5.3 กรณีศึกษา อาคาร Tanzhaus Zürich Cultural Center



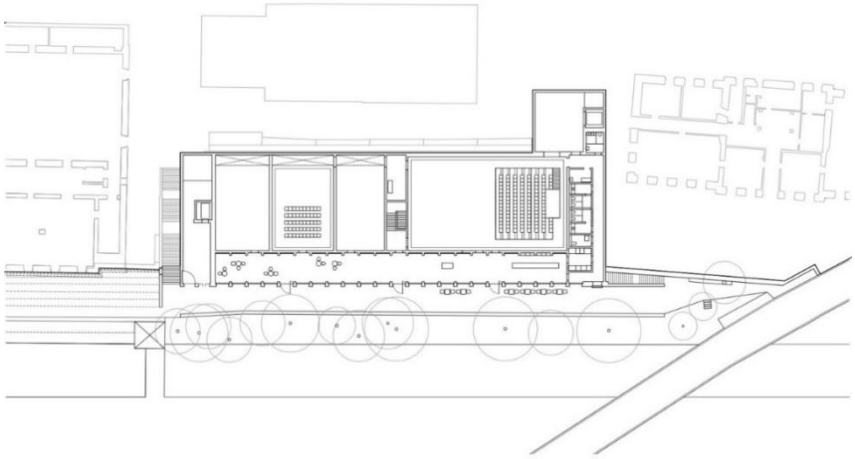
รูปภาพที่ 106 แสดงภาพรวมโครงการ Tanzhaus Zürich Cultural Center

ที่มา: https://www.archdaily.com/933929/tanzhaus-zurich-cultural-center-estudio-barozzi-veiga



รูปภาพที่ 107 แสดงทัศนียภาพโดยรอบของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/933929/tanzhaus-zurich-cultural-center-estudio-barozzi-veiga



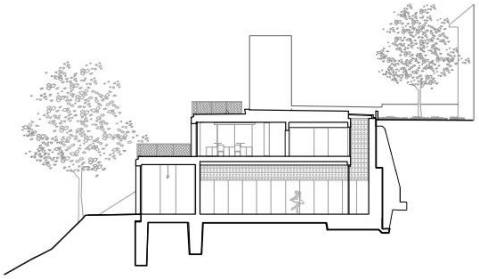
รูปภาพที่ 108 แสดงผังพื้นอาคาร Tanzhaus

ที่มา: https://www.archdaily.com/933929/tanzhaus-zurich-cultural-center-estudio-barozzi-veiga



รูปภาพที่ 109 แสดงรูปตัดอาคารด้านยาว

ที่มา: https://www.archdaily.com/933929/tanzhaus-zurich-cultural-center-estudio-barozzi-veiga



รูปภาพที่ 110 แสดงรูปตัดอาคารด้านสั้น

ที่มา: https://www.archdaily.com/933929/tanzhaus-zurich-cultural-center-estudio-barozzi-veiga



รูปภาพที่ 111 แสดงกิจกรรมที่เกิดขึ้น บริเวณ Tanzhaus

ที่มา: https://metropolismag.com/projects/tanzhaus-zurich/

<u>ข้อมูลโครงการและการออกแบบ</u>

อาคาร Tanzhaus สร้างเสร็จในปี ค.ศ. 2019 เป็นตัวอย่างของการนิยามความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยใหม่ ผ่านความถ่อมตนของพื้นที่ ความกลมกลืนกับบริบทของชุมชน อาคารนี้สร้างขึ้นเพื่อทดแทนศูนย์วัฒนธรรมเดิมที่ถูกไฟไหม้ โดยโครงสร้างใหม่ถูกฝังตัวเป็นฉากหลังให้กับอาคารโดยรอบและแม่น้ำ Limmat ในเมืองซูริก ทำหน้าที่เป็นบทสนทนาอันแยบยลระหว่างภูมิประเทศและผังเมืองดั้งเดิม แทนที่จะใช้รูปลักษณ์โดดเด่น สถาปนิกกลับเลือกใช้วิธีการที่ต่างออกไป โดยถ่ายทอดตัวอาครผ่านผิวสัมผัสคอนกรีต พร้อมช่องเปิดรูปสามเหลี่ยมซ้ำกันเป็นจังหวะบนผนัง ซึ่งควบคุมแสงและเงาให้เกิดบรรยากาศนิ่งสงบ หลังคาของอาคารทำหน้าที่เสมือนเฉลียงสาธารณะ เชื่อมต่อการสัญจรของเมืองระดับถนนกับริมแม่น้ำด้านล่าง แสดงออกถึงความเป็นอนุสาวรีย์ที่ตั้งอยู่บนฐานของความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะ มากกว่าการครอบครองพื้นที่เชิงสัญลักษณ์ การกลับด้านของคุณลักษณะอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิม จากความยิ่งใหญ่ โดดเด่น สู่ความกลมกลืน ความเป็นฉากหลัง (Background) ให้กับบริบท จากการเป็นตัวแทนสู่ประสบการณ์ สะท้อนแนวคิดของ Louis Kahn ว่า “จิตวิญญาณไร้กาลเวลา” (Timeless spirit) ของสถาปัตยกรรมคือสิ่งที่เชื้อเชิญให้เกิดการไตร่ตรองและความทรงจำร่วม (Kahn, 1994) Tanzhaus จึงทำหน้าที่คล้าย “อนุสรณ์สถานของวัฒนธรรมร่วมสมัย” ซึ่งเกิดจากการคงอยู่ของกิจกรรมผู้คนในพื้นที่ ซึ่งละทิ้งการปรากฏตัวของอาคารและหันไปฝังตัวอยู่ในเนื้อของเมือง



รูปภาพที่ 112 แสดงบรรยากาศ บริเวณทางเดิน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

Exterior Expression: อาคารคอนกรีตฝังตัวในเนินดินริมแม่น้ำ Limmat โดย Facade เรียงจังหวะช่องเปิดสามเหลี่ยมอย่างต่อเนื่อง ตัวอาคารปรากฏตัวผ่านน้ำหนักทางสายตาผ่าน สัดส่วนที่กลมกลืน และเป็นฉากหลังให้กับบริบทโดยรอบมากกว่าการแสดงตัวตนที่โดดเด่น

Durability and Timelessness: ใช้คอนกรีตเปลือยคุณภาพสูงและการจัดวางองค์ประกอบที่แม่นยำ ถ่ายทอดความนิ่งและสมดุลซึ่งอยู่เหนือกาลเวลา สร้างความคงที่ของภาษาที่ไม่สามารถเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงได้โดยง่าย

Symbolic and Meaning: อาคารมีความเป็นอนุสรณ์แห่งการฟื้นฟู” ของศูนย์ศิลปะที่เคยถูกไฟไหม้ โดยไม่พึ่งสัญลักษณ์ตรง ๆ สร้างความกลมกลืน และวัสดุเปลือยคอนกรีตเพื่อสื่อถึงความต่อเนื่องของศิลปะร่วมสมัย

Aesthetic Expression: ความงามเกิดจากคอนกรีต Facade สามเหลี่ยม ที่เรียงจังหวะอย่างเรียบง่าย ผ่านการ มีการลดทอนขนาดของช่องเปิด ที่แสดงถึงบทบาทของคารตามการใช้งานภายใน ซึ่งทำหน้าที่เป็นภาษาหลักของอาคารและจังหวะซ้ำของสามเหลี่ยมยาวอย่างต่อเนื่อง ทำให้กลายเป็นพื้นที่สร้างการจดจำ ความทรงจำร่วมสมัยของผู้คนที่เข้ามาใช้งาน

Mass Participation: การเปิดให้ชุมชนใช้งานจริง ทั้งพื้นที่ภายในและหลังคาซึ่งกลายเป็นทางเดินสาธารณะ เชื่อมแม่น้ำกับเมือง และมีชีวิตร่วมกับผู้คน แทรกตัวในบริบทเดิมอย่างถ่อมตน ทำหน้าที่เชื่อมระดับเมืองกับธรรมชาติอย่างกลมกลืน กลายเป็นโครงสร้างพื้นฐานของการใช้ชีวิต ไม่ใช่เพียงวัตถุทางสัญลักษณ์ แต่สร้างปฏิสัมพันธ์กับบริบทได้อย่างน่าสนใจ

4.5.4 กรณีศึกษา อาคารโรงมหรสพ Szczecin Philharmonic Hall



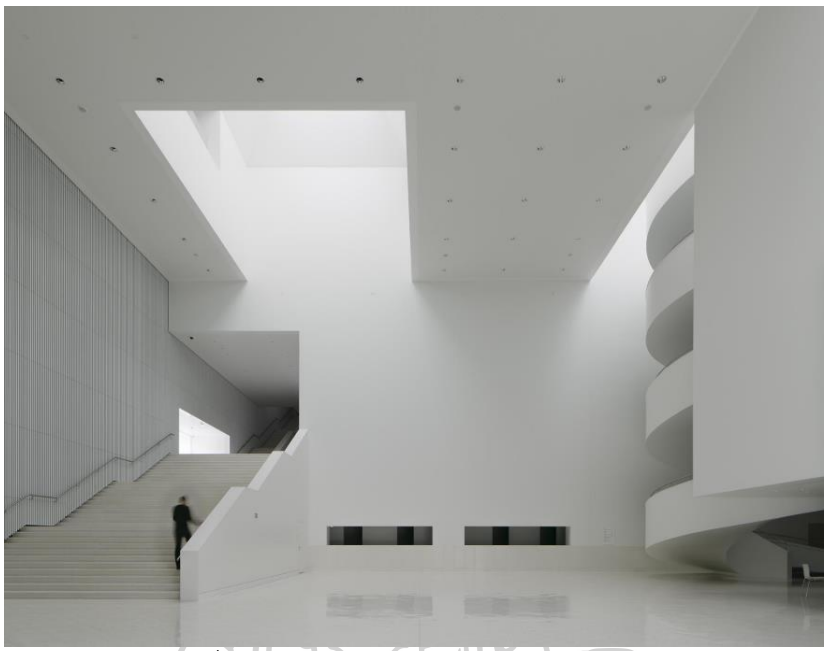
รูปภาพที่ 113 แสดงภาพรวมโครงการกับบริเวณโดยรอบ

ที่มา: https://divisare.com/projects/271585-barozzi-veiga-simon-menges-philharmonic-hall-szczecin



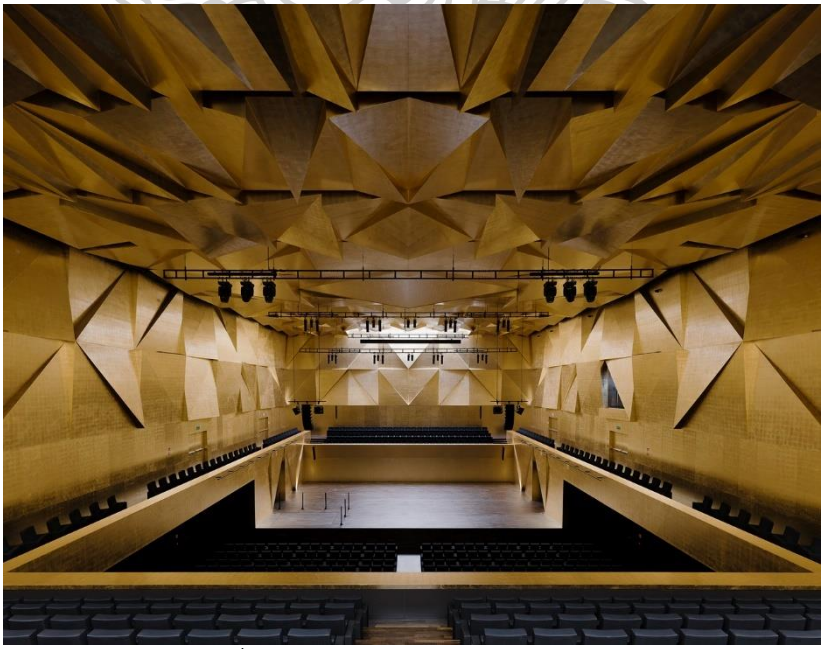
รูปภาพที่ 114 แสดงทัศนียภาพของโครงการเวลาเย็น

ที่มา: https://divisare.com/projects/271585-barozzi-veiga-simon-menges-philharmonic-hall-szczecin



รูปภาพที่ 115 แสดงทัศนียภาพภายในบริเวณโถงกลาง

ที่มา: https://divisare.com/projects/271585-barozzi-veiga-simon-menges-philharmonic-hall-szczecin



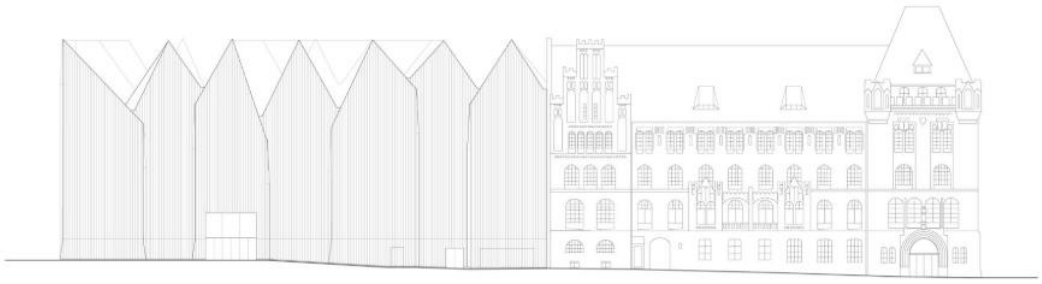
รูปภาพที่ 116 แสดงบรรยากาศภายในโรงมหรสพ

ที่มา: https://divisare.com/projects/271585-barozzi-veiga-simon-menges-philharmonic-hall-szczecin

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

อาคารแสดงดนตรี Szczecin Philharmonic Hall ในประเทศโปแลนด์ คือหนึ่งในตัวอย่างร่วมสมัยที่แสดงถึงการตีความ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในมิติที่ไม่ยึดติดกับสัญลักษณ์หรือรูปแบบเชิงอำนาจในอดีต แต่ปรากฏตัว ผ่าน ความเรียบง่าย อาคารตั้งอยู่บนพื้นที่ของ Konzerthaus เดิมที่ถูกทำลายลงในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง การออกแบบใหม่จึงไม่ใช่การฟื้นฟูรูปลักษณ์ทางประวัติศาสตร์ หากเป็นการใช้ภาษาสถาปัตยกรรมที่ร่วมสมัยในการแสดง “ความทรงจำ” ด้วยภาวะทางอารมณ์มากกว่าการเล่าเรื่อง อาคารรูปทรงหลังคาจั่วสูงเรียงต่อกันเป็นแนวสอดคล้องกับความสูงของบริบทอาคารโดยรอบ โดยมีพื้นผิวภายนอกเป็นกระจกฝ้า (Translucent glass) สีขาวที่ให้ความรู้สึกโปร่งและไม่มีการตกแต่งใด ๆ การลดทอนเชิงสัญลักษณ์นี้กลับกลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความรู้สึก ไม่ต่างจาก “วิหาร” แสงธรรมชาติกลายเป็นองค์ประกอบหลักของสถาปัตยกรรม ตัวอาคารเรืองแสงจากภายในในยามค่ำคืน ซึ่งสร้างสภาวะการรับรู้ที่เปลี่ยนแปลงไปตามฤดูกาลและช่วงเวลา เมื่อเข้าสู่ภายใน ห้องแสดงดนตรีหลักที่จุผู้ชมราว 951 ที่นั่ง เผยให้เห็นห้องโถงสีทองที่ห่อหุ้มด้วยแผงอะคูสติกไม้เคลือบผิวทองสามเหลี่ยม การตกแต่งภายในนี้มีความหรูหราในเชิงนามธรรม เพื่อสื่อสารกับบริบทดั้งเดิม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Barozzi Veiga ที่มองว่าสถาปัตยกรรมที่ดีนั้นควรเป็น “พื้นที่ที่ถ่ายทอดความรู้สึก” ไม่ใช่พื้นที่ที่อธิบายด้วยบริบทภายนอก แม้ตัวอาคารจะไม่แสดงบทบาทสาธารณะด้วยสัญลักษณ์ แต่ก็แสดงบทบาทการต่อรองกับพื้นที่สาธารณะ ผ่านการเชิญชวนให้คนเมืองเข้ามามีประสบการณ์ร่วมกับดนตรี นิทรรศการ และกิจกรรมศิลปะอื่น ๆ ที่เปิดกว้างสำหรับทุกคน สิ่งที่ Barozzi Veiga สร้างขึ้นจึงไม่ใช่เพียง “อาคารแสดงดนตรี” แต่เป็นการสะท้อนความเป็นอนุสาวรีย์ในอีกรูปแบบนึง

รางวัล Mies van der Rohe Award ปี ค.ศ. 2015 ที่อาคารนี้ได้รับ ไม่ได้เป็นเพียงเครื่องยืนยันคุณภาพในการออกแบบเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงการยอมรับว่า สถาปัตยกรรมร่วมสมัยสามารถสร้าง “ภาวะของความศักดิ์สิทธิ์” ได้ โดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับความยิ่งใหญ่ หรือความหนักแน่นเชิงสัญลักษณ์อย่างในอดีต แสง จังหวะของเส้นสายทางทั้ง ความเรียบง่าย และความเปิดกว้างของพื้นที่กลับกลายเป็นกลไกใหม่ของ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ที่ไม่ต้องประกาศตน แต่สามารถสัมผัสได้ผ่านประสบการณ์ตรง



รูปภาพที่ 117 แสดงรูปด้านอาคารที่สัมพันธ์ไปกับอาคารข้างเคียง

ที่มา: https://divisare.com/projects/271585-barozzi-veiga-simon-menges-philharmonic-hall-szczecin

Exterior Expression: อาคารสีขาวรูปทรงจั่วซ้ำ ๆ สื่อถึงหลังคาโกธิกและภูมิทัศน์หลังสงคราม ผสานระหว่างความเรียบง่ายกับจังหวะที่มั่นคง ตั้งใจให้ต่างจากบริบทแต่ยังคงสัมพันธ์ในเรื่องระดับความสูงและทัศนียภาพเดิมของเมือง การออกแบบกลุ่มอาคาร ทำให้อาคารเกิดความเป็นเอกภาพ แต่ในขณะเดียวกันก็ลดทอนขนาดของอาคาร ผ่านการแยกส่วนให้อาคารถูกลดทอนความหนักของปริมาตรอาคารทั้งหมด การปรากฏตัวในเวลากลางคืน ยังสร้างการปฏิสัมพันธ์ที่แตกต่างจากบริบทโดยรอบได้อย่างน่าสนใจ

Durability and Timelessness: วัสดุและภาษาของอาคาร สร้างความเป็นหนึ่งเดียวผ่านมวลขนาดใหญ่ของอาคาร การซ้ำของวัสดุและภาษาของอาคารแสดงความแข็งแรงทางความรู้สึกที่ไม่สามารถเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงได้

Symbolic and Meaning: หลังคาจั่วเป็นการตีความสถาปัตยกรรมประวัติศาสตร์แบบนีโอโกธิกใหม่ เชื่อมอดีตกับปัจจุบันโดยไม่ต้องพึ่งพาสัญลักษณ์โดยตรง แสงที่เปล่งออกในยามค่ำคืนสร้างความทรงจำร่วมของชุมชน การสื่อสารออกแสดงออกถึง ความคงทนและถาวร ผ่านการซ้ำของวัสดุและเส้นสายของอาคาร

Aesthetic Expression: ผิวกระจกฝ้าสีขาวกรองแสงกลางวันและเรืองแสงกลางคืน สร้างบรรยากาศเงียบ สงบ และมีจังหวะ สุนทรียภาพเกิดจากประสบการณ์ ในแต่ละช่วงเวลาที่แตกต่างกัน

Mass Participation: การสื่อสารผ่านอาคารแบบปิด แต่สื่อสารผ่านความเบาของอาคารเพื่อสร้างรูปร่างและจังหวะของอาคารที่ถ่ายทอดความรู้สึกโดยการสร้างสมดุลระหว่างมวลอาคารและเส้นสายทางตั้ง ที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ของโรงแสดงเดิมที่ถูกทำลายช่วงสงคราม การออกแบบไม่ได้สร้างความกลมกลืนกับอาคารรอบข้าง แต่ทำหน้าที่เป็นส่วนต่อรองระหว่างอดีต และอนาคต ที่สื่อถึงความมั่นคงและการเชื่อมโยงกับอดีตของเมืองได้อย่างน่าสนใจ



รูปภาพที่ 118 สถาปนิก Caruso St John

ที่มา: https://www.architectsjournal.co.uk/practice/culture/csj-at-25-adam-caruso-and-peter-st-john-talk-to-rory-olcayto

4.6 Caruso St John Architects

Caruso St John Architects เป็นสำนักงานสถาปัตยกรรมที่มีฐานการทำงานทั้งในกรุงลอนดอนและนครซูริก ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1990 โดยมีแนวทางการออกแบบที่มุ่งมั่นต่อคุณภาพทางสถาปัตยกรรมอย่างต่อเนื่อง และได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในด้านรางวัลและการตีพิมพ์ผลงาน รวมถึงรางวัล Stirling Prize อันทรงเกียรติ ทั้ง Adam Caruso และ Peter St John ยังได้รับเลือกเป็นสมาชิกของ Royal Academy ในสหราชอาณาจักร ซึ่งสะท้อนถึงสถานะทางวิชาชีพในระดับนานาชาติ

สำนักงานดำเนินงานอย่างหลากหลาย ทั้งในโครงการเชิงพาณิชย์ ที่พักอาศัย อาคารทางวัฒนธรรม พื้นที่นันทนาการ ตลอดจนงานก่อสร้างใหม่ การบูรณะอาคารเดิม รวมถึงโครงการชั่วคราวและถาวร ความหลากหลายนี้ไม่เพียงแต่เสริมสร้างความโดดเด่นให้กับแต่ละโครงการเท่านั้น แต่ยังเปิดโอกาสให้แต่ละโครงการได้แลกเปลี่ยนและเรียนรู้ซึ่งกันและกันในเชิงแนวคิดและกระบวนการ

Caruso St John มีประสบการณ์การทำงานในพื้นที่ประวัติศาสตร์ที่ได้รับการอนุรักษ์ในระดับนานาชาติ รวมถึงโครงการที่ตั้งอยู่ในเขตมรดกโลกของ UNESCO หลายแห่ง อีกทั้งยังแสดงศักยภาพในการออกแบบอาคารใหม่ในพื้นที่ที่ไม่มีสถานะการอนุรักษ์อย่างเป็นทางการ โดยสามารถสร้างความมั่นใจเชิงรูปธรรมผ่านความลุ่มลึกด้านองค์ความรู้และความละเอียดในทุกขั้นตอนการออกแบบ ขนาดของสำนักงานช่วยให้สามารถจัดการโครงการขนาดใหญ่ได้โดยไม่สูญเสียความใกล้ชิด

ในเชิงการควบคุมคุณภาพ โดยที่ Adam Caruso และ Peter St John ยังคงมีบทบาทโดยตรงกับทุกโครงการในระดับแนวหน้า ทั้งสองยังดำรงตำแหน่งอาจารย์ในสถาบันการศึกษาชั้นนำ ได้แก่ ETH Zurich และ London Metropolitan University การประสานระหว่างบทบาทนักวิชาชีพและนักวิชาการ ทำให้แนวทางของสำนักงานมีพลวัตทางความคิดและความสามารถในการต่อยอดองค์ความรู้ทั้งในเชิงปฏิบัติและทฤษฎี นอกจากนี้ Caruso St John ยังให้ความสนใจในศิลปะร่วมสมัย โดยเคยร่วมงานกับศิลปินระดับนานาชาติอย่าง Thomas Demand, Damien Hirst และ Jeremy Deller ความสัมพันธ์ข้ามศาสตร์นี้ช่วยเติมเต็มมุมมองเชิงวัสดุ รูปทรง และประสบการณ์ทางพื้นที่ให้กับผลงานทางสถาปัตยกรรมของพวกเขา และเปิดโอกาสให้การออกแบบไม่จำกัดอยู่เพียงกรอบของการใช้สอยหรือรูปทรง แต่ยังครอบคลุมถึงความซับซ้อนเชิงความหมายและคุณภาพทางสุนทรียะ

4.6.1 แนวความคิดในการออกแบบ

แนวคิดการออกแบบของ Caruso St John Architects ชี้ให้เห็นถึงความตั้งใจในการสร้างสถาปัตยกรรมที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบสำเร็จหรือภาษาทางรูปทรงในเชิงสไตล์ หากแต่เน้นกระบวนการที่ตั้งต้นจาก “ความเข้าใจลึกซึ้งต่อโครงการ” ในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นเป้าหมายของผู้ใช้งาน บริบทของสถานที่ งบประมาณที่มี และคุณค่าเชิงสังคมที่อาคารจะมอบให้ต่อชีวิตที่ดำเนินอยู่ภายในและรอบข้าง พวกเขามองว่าสถาปัตยกรรมที่ดีคือผลลัพธ์ของความร่วมมือที่มีพื้นฐานอยู่บนความเคารพซึ่งกันและกันระหว่างผู้ออกแบบและผู้ใช้งาน ผ่านกระบวนการตีความความต้องการและศักยภาพของโครงการอย่างเปิดกว้าง

แนวทางการสร้างสถาปัตยกรรมที่ “ทำได้ดี” (*Well-made Architecture*) นั้นดำเนินต่อไปอย่างไม่ขาดตอนตลอดกระบวนการออกแบบ โดยมุ่งเน้นที่เวลา ความใส่ใจ และการพิจารณาอย่างรอบคอบถึงวิธีการก่อสร้าง ความทนทานในระยะยาว ตลอดจนการรับรู้สถาปัตยกรรมที่เกิดจากการประกอบกันของวัสดุที่ “ไปด้วยกันได้” ความเป็นสถาปนิกจึงต้องอาศัยทั้งความคิดสร้างสรรค์ ความใส่ใจในรายละเอียด และความเปิดกว้างต่อคำตอบที่เหมาะสม ซึ่งบางครั้งอาจเรียบง่ายและตรงไปตรงมา หรือในบางครั้งก็โดดเด่นและคาดไม่ถึง แต่ละโครงการล้วนมีลักษณะเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นสำนักงาน ที่อยู่อาศัย หอศิลป์ พื้นที่สาธารณะ สนามกีฬา ร้านค้า โบสถ์ หรือแม้แต่อนุสรณ์สถาน เราให้คุณค่ากับ “ความแตกต่าง” เหล่านี้ และออกแบบให้สอดคล้องกับบริบทของแต่ละสถานการณ์และผู้ใช้งานแต่ละกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นอาคารสร้างใหม่หรือโครงการปรับปรุงอาคารเดิม ต่างก็มีคุณค่าเท่าเทียมกัน สำหรับ Caruso St John “ความงามในการก่อสร้าง” ไม่ได้หมายความว่า ทุก

องค์ประกอบของอาคารจะต้องประณีตหรือมีราคาแพงเสมอไป ในบางกรณี วิธีการก่อสร้างที่มีประสิทธิภาพและคุ้มค่าเพื่อให้เหมาะสมกับบริบท ในขณะที่บางโครงการก็ต้องการรายละเอียดเฉพาะตัวที่สั่งทำขึ้นใหม่ (*Bespoke*) อย่างเหมาะสม Caruso St John มีความเชื่อว่า “การออกแบบอาคาร” คือภารกิจที่มีความหมายอย่างลึกซึ้ง และในขณะเดียวกันก็เป็นกระบวนการที่สามารถสร้างความเพลิดเพลินและแรงบันดาลใจได้

บทความ “Whatever Happened to Analogue Architecture?”

ในบทความ “Whatever Happened to Analogue Architecture?” (Caruso, 2009, pp. 74–75) อดัม คารูโซ ได้วิพากษ์แนวทางการออกแบบที่เน้นการเป็นภาพลักษณ์หรือวัตถุสื่อ (*Media Object*) มากกว่าการมีรากทางวัฒนธรรมและความต่อเนื่องกับสถานที่ เขาเสนอให้กลับไปสู่แนวคิด “สถาปัตยกรรมแบบแอนะล็อก” (*Analogue Architecture*) ซึ่งเน้นความเข้าใจต่อบริบท วัสดุ และคุณค่าทางวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในรูปแบบดั้งเดิม แนวคิดนี้ไม่ได้หมายถึงความโหยหาหรือทำซ้ำอดีต แต่เป็นการค้นหาความหมายที่ “สื่อสารโดยไม่จำเป็นต้องอธิบาย” ผ่านประสบการณ์ทางกายภาพและความทรงจำร่วม สำหรับคารูโซ สถาปัตยกรรมแบบแอนะล็อกคือพื้นที่ที่องค์ประกอบทางวัฒนธรรม วัสดุพื้นถิ่น และคุณค่าทางประวัติศาสตร์ถูกร้อยเรียงเข้ากับการตีความร่วมสมัยอย่างเคารพและชาญฉลาด

หนังสือ THE FEELING OF THING : The tyranny of the new (ความใหม่ที่ร้ายกาจ)

Caruso St John ปฏิเสธแนวคิดที่สถาปัตยกรรมต้องออกแบบผ่าน“ความใหม่อย่างสุดโต่ง” พวกเขาเลือกที่จะทำงานโดยเชื่อมโยงกับความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ วัสดุในท้องถิ่น และคุณค่าทางพื้นที่ แนวทางนี้ไม่ใช่การทำซ้ำรูปแบบเดิม แต่เป็นการตีความเชิงวิพากษ์ผ่านความเข้าใจในคุณค่าที่ซ้อนอยู่ในสถานที่ Caruso St John กล่าวถึง การอ้างอิงถึงรูปทรงที่มีความใหม่ทั้งหมดจึงเป็นสิ่งที่ซ้ำซากและไม่จำเป็น รวมถึงความใหม่ทั้งหมดนี้ไม่เพียงแค่น่าสงสัยว่าจะมีอยู่จริงหรือไม่ แต่การสร้างรูปทรงใหม่ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับอดีตและเป็นเพียงการคาดเดาอนาคตนั้น ไม่ได้ช่วยส่งเสริมการคิดวิเคราะห์ และดูจะโน้มเอียงไปทางอนุรักษ์นิยมซึ่งความต้องการแต่สิ่งแปลกใหม่ตลอดเวลา กลยุทธ์ใหม่สำหรับการสร้างสรรค์รูปทรงควรพิจารณาและนำเสนอสิ่งที่มีอยู่และสิ่งที่ทุกฝ่ายรับรู้และเข้าใจแล้วจะทำให้ผลงานศิลปะสร้างสรรค์มีปฏิสัมพันธ์กับสถานการณ์ทที่เป็นอยู่อย่างลึกซึ้ง และมีส่วนที่ทำให้เกิดการอภิปรายในเรื่องทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องและมีทิศทางที่ก้าวไปข้างหน้า (อาชัญญ์, 2565, น. 46)

4.6.2 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Bremer Landesbank Headquarters



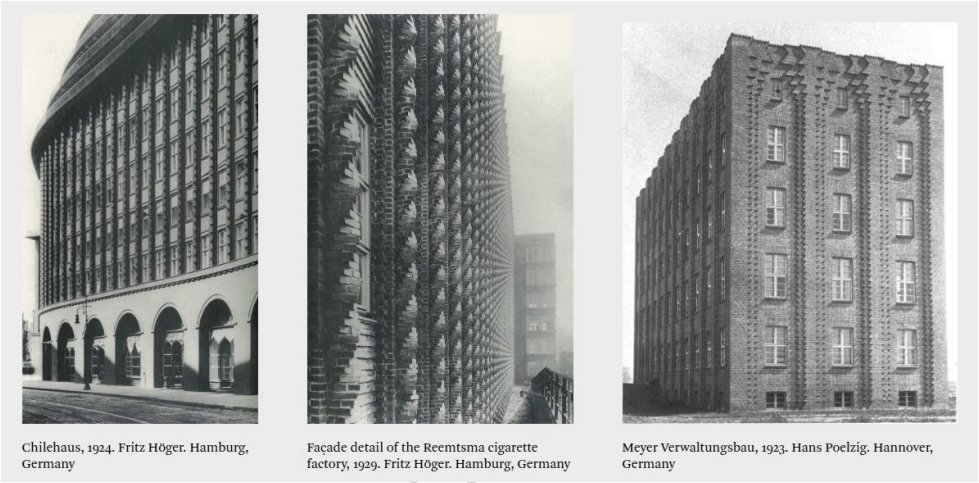
รูปภาพที่ 119 แสดงทัศนียภาพ อาคารสำนักงาน Bremer Landesbank

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/



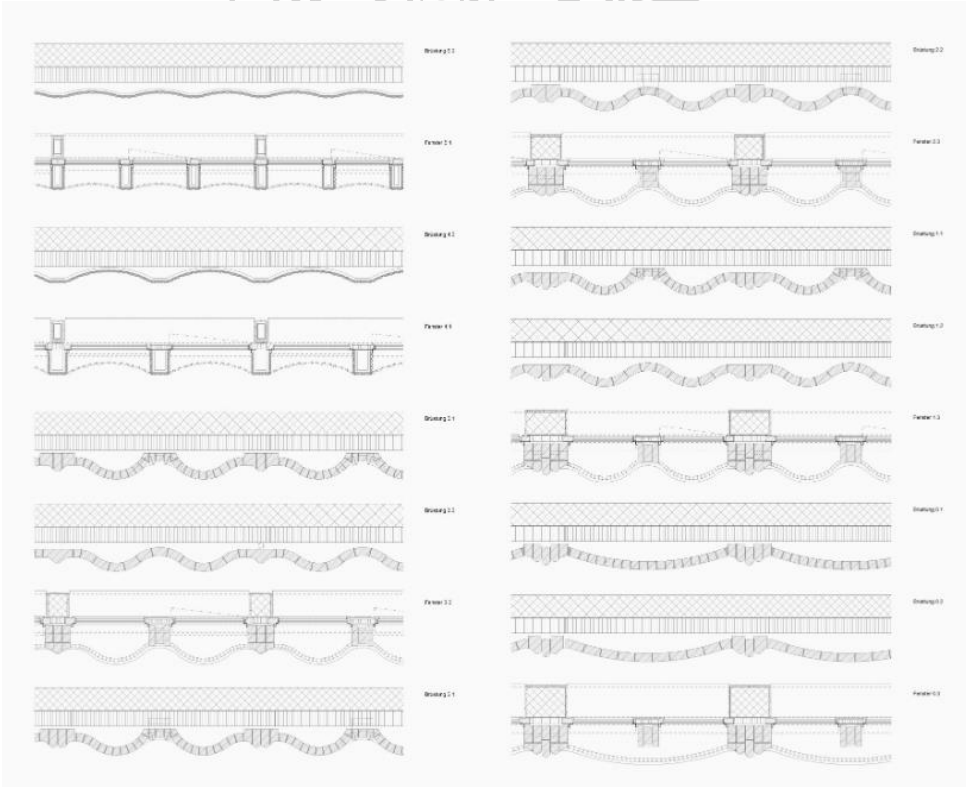
รูปภาพที่ 120 แสดงลักษณะอิฐ ที่ถูกออกแบบในหลากหลายรูปแบบ

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/



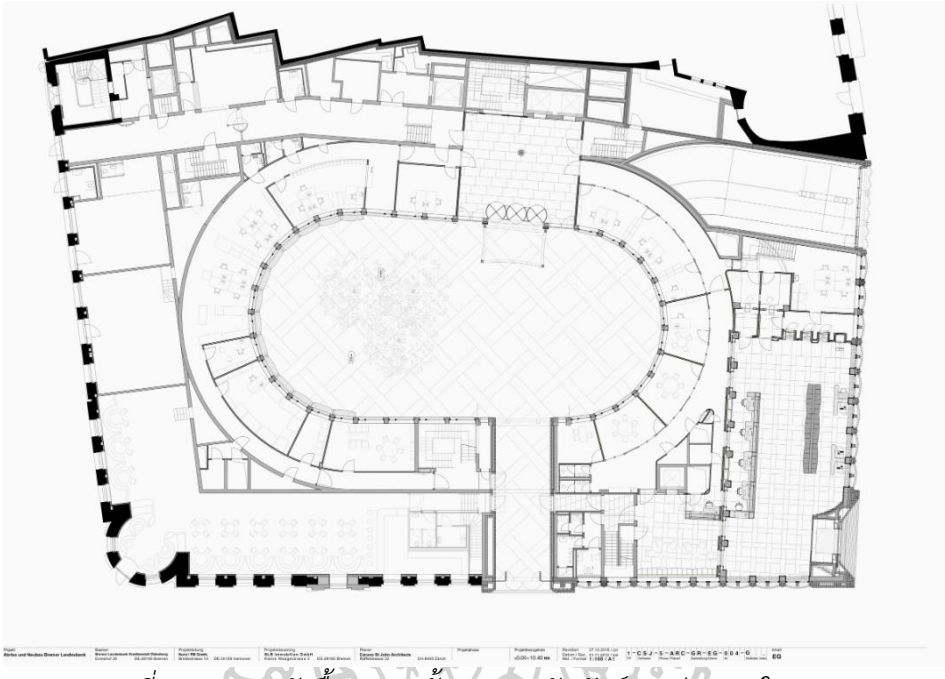
รูปภาพที่ 121 แสดงภาพถ่ายอาคารในอดีต ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบFacadeอาคาร

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/



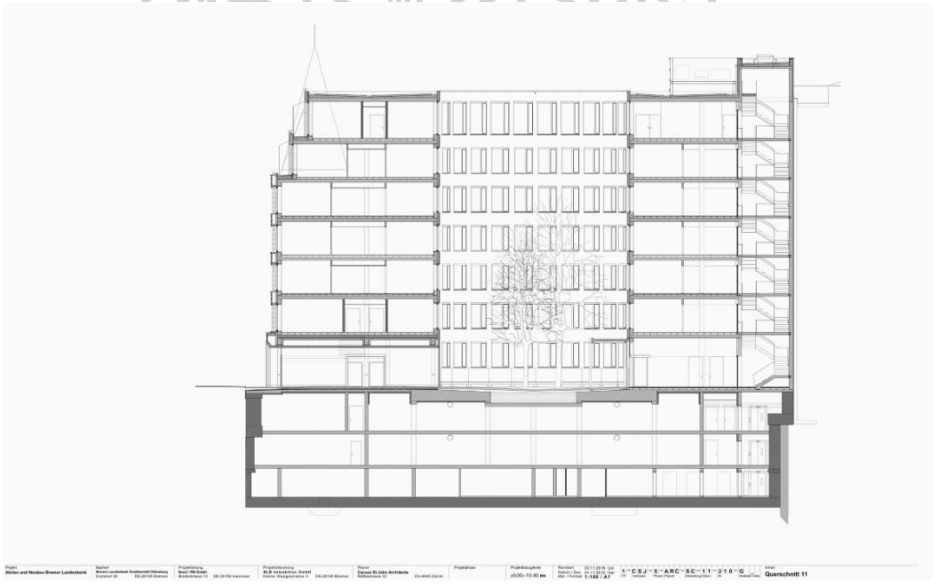
รูปภาพที่ 122 แสดงวิธีการก่ออิฐที่หลากหลายในโครงการ

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/



รูปภาพที่ 123 แสดงผังพื้นอาคารชั้น 1ความสัมพันธ์ระหว่างภายใน ภายนอก

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/



รูปภาพที่ 124 แสดงรูปตัดอาคาร เพื่อให้เห็นลานกลาง

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

สำนักงานใหญ่ของธนาคาร Bremer Landesbank ได้รับการออกแบบภายหลังชนะการประกวดแบบจำกัดซึ่งจัดขึ้นโดยความร่วมมือระหว่างเทศบาลเมืองเบรเมอร์และตัวแทนธนาคาร อาคารตั้งอยู่บนจัตุรัสหน้าอาสนวิหารใจกลางเมืองเก่า ซึ่งเป็นพื้นที่ประวัติศาสตร์ระดับเมือง โดยรายล้อมด้วยอาคารสถาปัตยกรรมชั้นนำ เช่น ศาลาว่าการสมัยเรอเนซองส์ และอาสนวิหารสไตล์โรมานเนสก์ที่ทรงคุณค่า อาคารใหม่รองรับการใช้งานของพนักงานกว่า 500 คน และมีพื้นที่ให้บริการลูกค้า ซึ่งตั้งอยู่บริเวณหัวมุมของจัตุรัส สร้างจุดเชื่อมต่อที่สำคัญระหว่างองค์กรทางเศรษฐกิจและพื้นที่สาธารณะของเมือง ธนาคารแห่งนี้มีความผูกพันกับพื้นที่มาอย่างยาวนานตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 และในโครงการใหม่ยังคงอนุรักษ์ผนังหินดั้งเดิมของอาคารยุคก่อนในส่วนทิศเหนือไว้ ตัวอาคารใหม่ถูกออกแบบให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวผ่านผิวอิฐสีเข้มที่ซับซ้อน โดยมีเป้าหมายเพื่อเสริมสร้าง “น้ำหนักทางกายภาพ” ให้กับธนาคารในโครงสร้างเมือง พร้อมสะท้อนคุณลักษณะของวัฒนธรรมฮันเซียติกซึ่งให้ความสำคัญกับทั้งคุณภาพ ความแม่นยำ และความสุขุมถ่อมตน

องค์ประกอบของ Facade ใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากงานสถาปัตยกรรมอิฐในยุโรปเหนือ ซึ่งพบได้ทั่วไปในเมืองเบรเมอร์ โดยใช้วัสดุอิฐคลิงเกอร์ที่แข็งและมีสีเข้มในงานก่อเสา ครีบ และลายประดับ ซึ่งก่อตัวขึ้นเป็นเสมือน “เปลือกผิว” หนาทึบที่ห่อหุ้มอาคาร ลักษณะของ Facade นี้ให้ความรู้สึกทางกายภาพที่แน่นหนาแบบ *Monolithic* แต่ในขณะเดียวกันก็มีความละเอียดอ่อนและมีจังหวะที่ซ้ำกันจึงเกิดเป็น Pattern ที่สวยงาม แนวตั้งของ façade ยังสื่อถึงคุณลักษณะแบบโกธิกและช่องเปิดอิฐขนาดใหญ่ก็ทำหน้าที่เป็นทางเข้าสู่สำนักงานใหญ่และธนาคารอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม อัตลักษณ์ของธนาคารไม่ได้แสดงออกเพียงในรูปทรงภายนอกเท่านั้น แต่ยังฝังอยู่ในระบบพื้นที่ภายในและคุณภาพของประสบการณ์การใช้งาน ตัวอาคารมีลานภายในขนาดใหญ่เปิดโล่งสู่ท้องฟ้า ซึ่งตั้งระดับเดียวกับพื้นถนน โดยทำหน้าที่เป็นพื้นที่กึ่งสาธารณะที่รองรับผู้มาเยือน เป็นเสมือนโถงหน้าบ้าน ก่อนเข้าสู่พื้นที่ภายในสำนักงานใหญ่ การจัดพื้นที่ภายในถูกออกแบบให้ยืดหยุ่นสูง รองรับห้องทำงานส่วนตัวจำนวนมากที่สามารถรับแสงจากทั้งด้านนอกหรือจากลานกลาง โดยทุกห้องมีหน้าต่างเปิดได้เพื่อเพิ่มคุณภาพสภาพแวดล้อมภายใน ชั้นบนสุดของอาคารเป็นพื้นที่ของห้องอาหารพนักงานและห้องรับรองลูกค้าพิเศษ ซึ่งให้ทัศนียภาพซึ่งสามารถมองเห็นเมืองเบรเมอร์ เป็นพื้นที่ที่สะท้อนความใส่ใจในสวัสดิภาพของพนักงานและความสัมพันธ์เชิงคุณค่ากับเมืองโดยรอบ



รูปภาพที่ 125 แสดงทัศนียภาพที่แสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนกับอาคารโดยรอบ

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/bremer-landesbank/

Exterior Expression: อาคารทรง Monolithic วางตัวกลมกลืนกับอาคารประวัติศาสตร์รอบจัตุรัสหน้าอาสนวิหาร โดยเน้นความหนักแน่นและจังหวะที่แม่นยำ สื่อ “น้ำหนักเชิงกายภาพ” ที่สงบและมั่นคง กลมกลืนกับบริบทจัตุรัส ทั้งในระดับสัดส่วน สี วัสดุ และวัฒนธรรม โดยไม่ลอกเลียนรูปแบบ ถือเป็นตัวอย่างของการตีความประวัติศาสตร์อย่างร่วมสมัยผ่านสถาปัตยกรรม

Durability and Timelessness: ใช้อิฐคลิงเกอร์ที่ทนทานสูง พร้อม Facade ที่ออกแบบให้ยืดหยุ่นต่อการใช้งานในอนาคต ภายในเน้นระบบหมุนเวียนที่ชัดเจน รองรับการเปลี่ยนแปลงโดยไม่กระทบสาระสำคัญ

Symbolic and Meaning: ความหมายถ่ายทอดผ่านวัสดุและการเชื่อมต่อกับอดีต เช่น Facade อิฐคลิงเกอร์สะท้อนวัฒนธรรมฮันเซียติก และการทดลอง Facadeอิฐในหลากหลายรูปแบบเพื่อสื่อถึงความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ระหว่างเมืองเก่าและองค์กรสมัยใหม่

Aesthetic Expression: ความหลากหลายของวิธีการก่ออิฐที่ทำให้ Facade อาคารนั้นมีความน่าสนใจ จังหวะแนวตั้งแบบโกธิก ช่องเปิดและลวดลายก่ออิฐแสดงความงามที่สร้างความกลมกลืนขณะเดียวกันก็แสดงรูปแบบได้น่าสนใจ ภายในคอร์ทกลาง (Courtyard) แสดงพื้นผิวที่แตกต่างจากภายนอกอย่างชัดเจน สร้างความแตกต่างในการรับรู้ภายนอกสู่ภายใน ความหนักสู่ความเบาทางการมองเห็น

Mass Participation: โถงหัวมุมจัตุรัสและลานกลางเปิดสู่สาธารณะ ช่วยสร้างจังหวะการเข้าถึงที่เชื้อเชิญ และสร้างความต่อเนื่องกับบริเวณโดยรอบ

4.6.3 กรณีศึกษา อาคารโรงเรียน Hotel School International De Lille



รูปภาพที่ 126 แสดงทัศนียภาพภายนอก

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



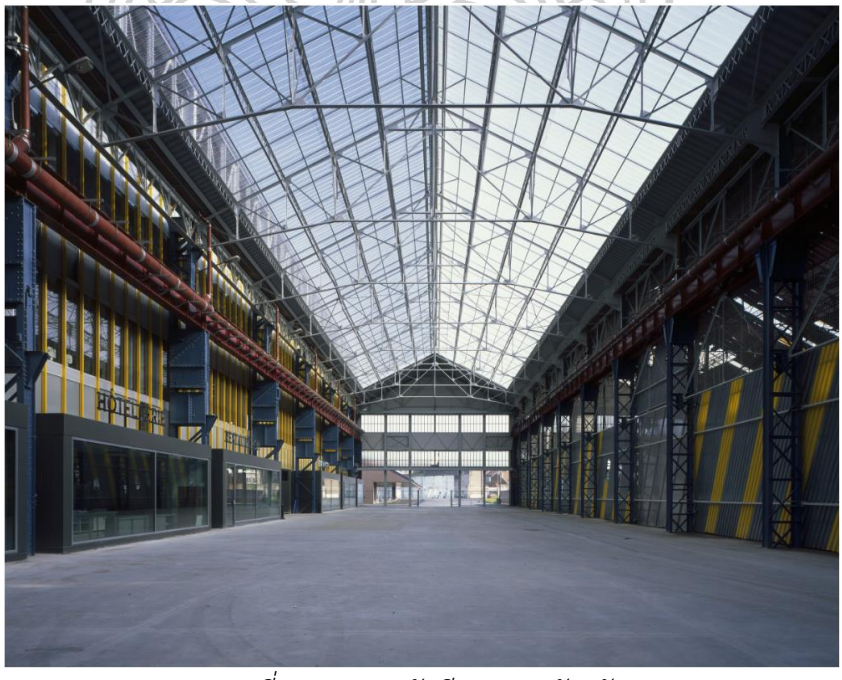
รูปภาพที่ 127 แสดงทัศนียภาพ บริเวณภายในโครงการ

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



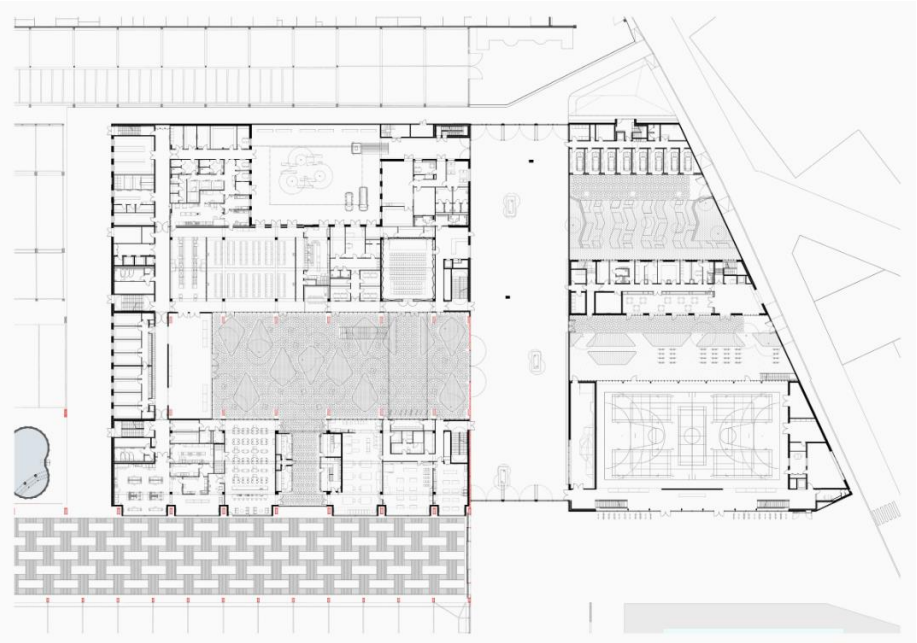
รูปภาพที่ 128 แสดงทัศนียภาพก่อนการปรับปรุง

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



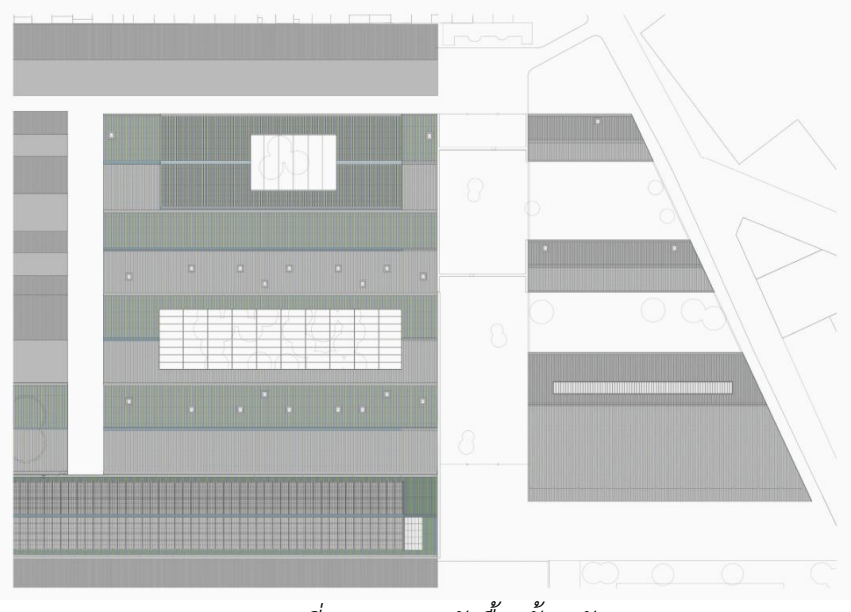
รูปภาพที่ 129 แสดงทัศนียภาพ หลังปรับปรุง

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



รูปภาพที่ 130 แสดงผังพื้น ชั้น 1

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



รูปภาพที่ 131 แสดงผังพื้น ชั้นหลังคา

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



รูปภาพที่ 132 แสดงรูปตัดอาคาร

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/

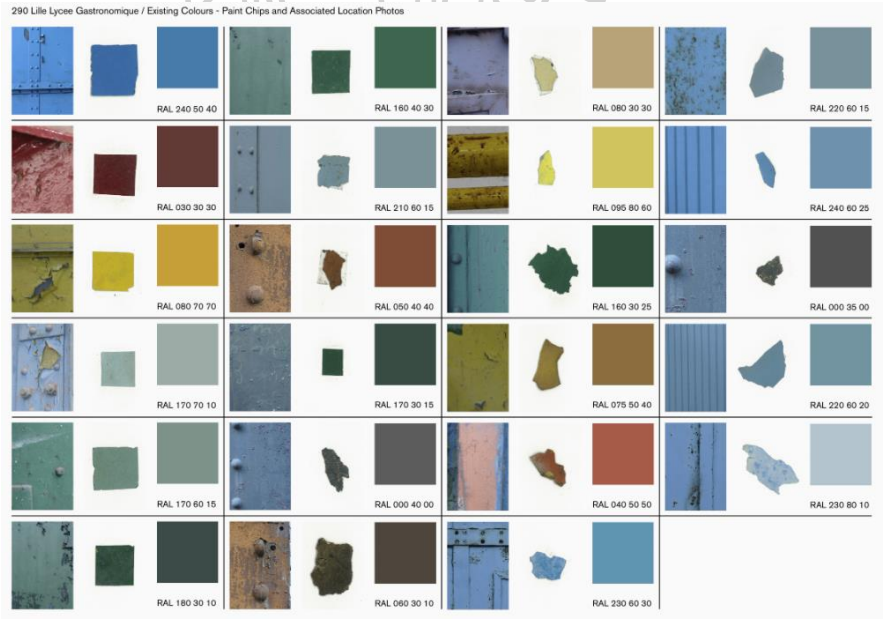
<u>ข้อมูลโครงการและการออกแบบ</u>

โครงการออกแบบ **Hotel School International De Lille** ซึ่งตั้งอยู่ในเขต Fives ของเมืองลีล ประเทศฝรั่งเศส เป็นผลจากการชนะประกวดแบบในรูปแบบเชิญเข้าร่วม ซึ่งจัดโดยเทศบาลเมือง อาคารโรงเรียนแห่งใหม่นี้มีหน้าที่ฝึกอบรมเยาวชนเพื่อเข้าสู่อุตสาหกรรมด้านการบริการอาหาร โดยมีพื้นที่การเรียนรู้ที่ครอบคลุมทั้งครัวฝึกอบรม ร้านอาหารทดลอง และห้องอบขนม รวมถึงที่พักอาศัยสำหรับนักเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวกทางกีฬา

โรงเรียนแห่งนี้เป็นโครงการนำร่องของแผนแม่บทในพื้นที่อุตสาหกรรมเก่า Fives-Cail-Babcock (FCB) ซึ่งในอดีตเคยเป็นโรงงานผลิตเหล็กขนาดใหญ่ และมีสถานะสำคัญในฐานะศูนย์กลางการจ้างงานของเมืองลีลในช่วงศตวรรษที่ 19 ถึงกลางศตวรรษที่ 20 โครงการ Lycée ถูกวางผังให้สอดรับกับพื้นที่เดิมของโรงงาน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่ออนุรักษ์โครงสร้างประวัติศาสตร์และบรรยากาศของพื้นที่ไว้ให้มากที่สุด ขณะเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนบทบาทของพื้นที่จากแหล่งอุตสาหกรรมมาสู่พื้นที่แห่งการเรียนรู้ของชุมชน

พื้นที่โดยรอบโครงการมีลักษณะโดดเด่นด้วยโครงสร้างขนาดใหญ่และพื้นที่เปิดโล่ง แผนแม่บทของเมืองมีจุดมุ่งหมายในการรักษาสัดส่วนเดิม ความเป็นอนุสาวรีย์ และคุณลักษณะเชิงพื้นที่ของโรงงานอุตสาหกรรมไว้ให้มากที่สุด การออกแบบในภาพรวมพยายามสะท้อนความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่ ผ่านการนำเสนอคุณค่าและบรรยากาศของโครงสร้างเก่าให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง ในขณะเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนพื้นที่เหล่านี้ให้เหมาะสมกับการใช้ประโยชน์ในฐานะพื้นที่เรียนรู้และชุมชน

โครงสร้างโรงงานเดิมถูกเก็บรักษาไว้อย่างครบถ้วนโดยหลีกเลี่ยงการบูรณะในลักษณะที่รบกวนความทรงจำทางกายภาพของสถานที่ ภาพของโครงสร้างที่ใหญ่โตและความงามของโครงสร้างถูกคงไว้ผ่านแนวทางการบูรณะอย่างระมัดระวัง ซึ่งช่วยเผยให้เห็นคุณค่าของประวัติศาสตร์ที่ซ่อนอยู่ภายในวัสดุและรอยเวลา ในขณะเดียวกัน อาคารใหม่ที่แทรกเข้ามาในพื้นที่ก็ถูกออกแบบอย่างมีเหตุผล ใช้วัสดุและองค์ประกอบที่มีความประณีประณอมกับโครงสร้างเดิม หัวใจของโครงการนี้ไม่ได้อยู่ที่การเปรียบเปรยแบบง่าย ๆ ของ “บทสนทนาระหว่างของเก่าและของใหม่” หากแต่อยู่ที่การสร้าง “สิ่งแวดล้อมใหม่” ที่องค์ประกอบร่วมสมัยสามารถดำรงอยู่ภายใต้กรอบของโรงงานเดิม โดยไม่ลดทอนพลังของพื้นที่ดั้งเดิม ในบริบทนี้ โปรแกรมใหม่ของการศึกษาและชุมชนได้รับพลังจากความกว้างขวางทางมิติของสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมดั้งเดิม กลายเป็นการตีความใหม่ของความเป็นอนุสาวรีย์ใน “การใช้ชีวิตร่วมสมัยในบริบทของประวัติศาสตร์ของอาคารเดิม”



รูปภาพที่ 133 แสดงการใช้สีเดิมของโครงการ นำมาต่อยอดกับการปรับปรุงอาคารทั้งหมด

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/



รูปภาพที่ 134 แสดงทัศนียภาพ ที่ใช้สีในการสื่อสารอาคาร บนผืนหลังคา
ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/lycee-hotelier-de-lille/

Exterior Expression: อาคารใหม่แทรกตัวในโรงงานเก่า Fives-Cail-Babcock โดยไม่สร้างรูปทรงใหม่ แต่ทำงานร่วมกับโครงสร้างเดิมอย่างแนบเนียน ส่งเสริมคุณค่าของโรงงานอุตสาหกรรมและสื่อสารผ่านรูปแบบเท่าที่จำเป็น

Durability and Timelessness: โครงเหล็กและผนังอิฐเดิมที่เปิดเผยร่องรอยกาลเวลา ที่ยอมให้ความทรงจำเดิมทำงานร่วมกับการใช้งานใหม่ได้อย่างลงตัว

Symbolic and Meaning: สะท้อนบทสนทนาระหว่างอดีตแรงงานอุตสาหกรรมกับอนาคตแห่งการเรียนรู้ ตัวอาคารใหม่ไม่แสดงอำนาจแต่ฝังตัวในสิ่งแวดล้อมเก่า ใช้สีเดิมในอดีตนำมาสื่อสารใหม่และภาษาสถาปัตยกรรมเพื่อเชื่อมโยงความทรงจำและการรับรู้

Aesthetic Expression: ความงามเกิดจากการสอดแทรกเนื้อหาใหม่ เข้าไปทำงานร่วมกับร่องรอยของวัสดุเดิม โครงสร้างเดิม แสงลอดจากหลังคา ที่สัมพันธ์กับองค์ประกอบใหม่ที่แทรกลงไป

Mass Participation: แม้เป็นโรงเรียนเฉพาะทาง แต่เปิดพื้นที่ฝึกอบรม ร้านอาหารทดลองและพื้นที่สาธารณะให้ชุมชนมีส่วนร่วม ที่เชื่อมโยงอดีตกับอนาคตผ่านการใช้งานร่วมกัน อาคาร ตั้งอยู่ในพื้นที่ประวัติศาสตร์แรงงาน โครงการเลือกตีความบริบทผ่าน “ความเคารพ” มากกว่าการสร้างใหม่การอนุรักษ์ภาษาสถาปัตยกรรมเดิม

4.6.4 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Nottingham Contemporary



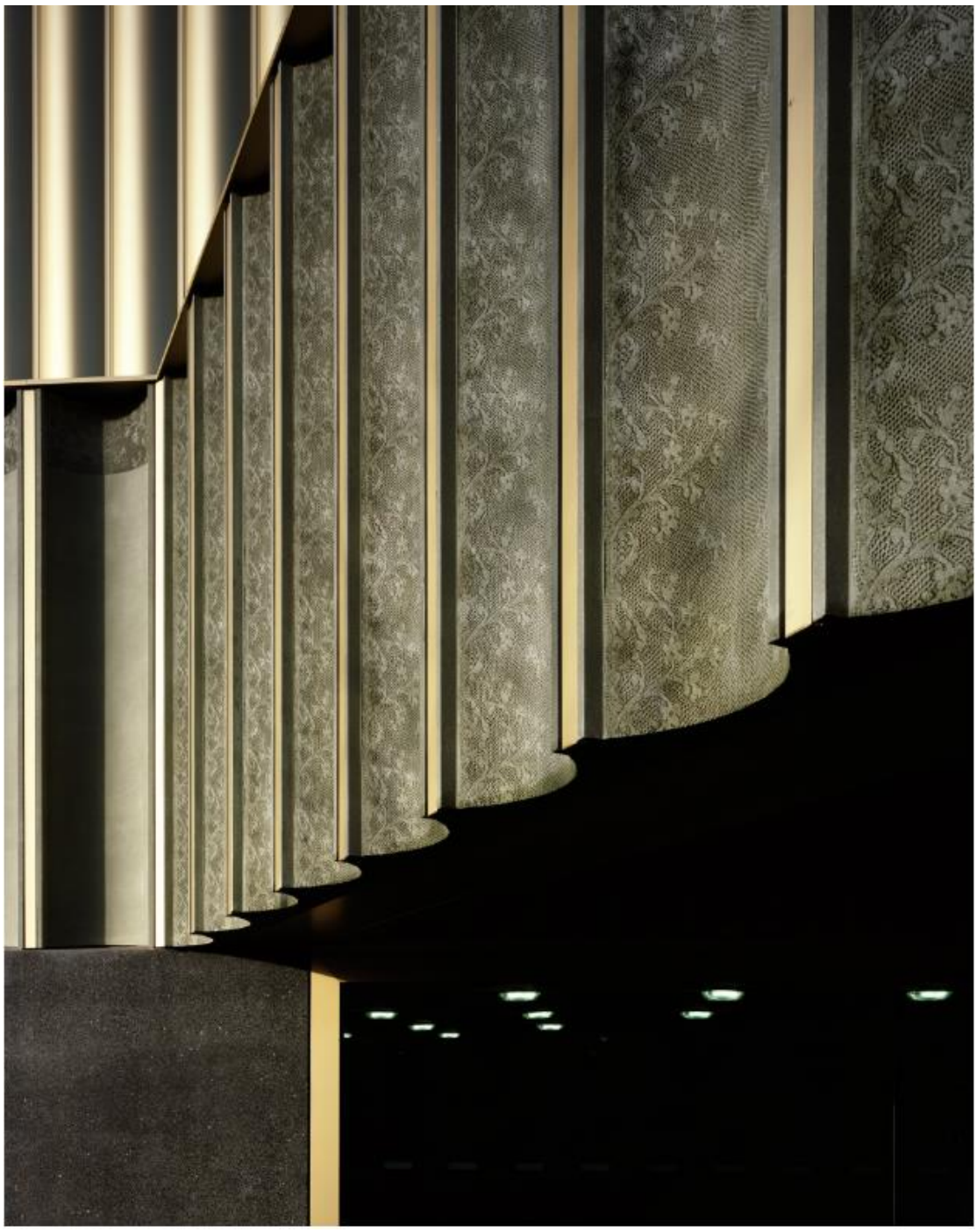
รูปภาพที่ 135 แสดงทัศนียภาพโดยรวม

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



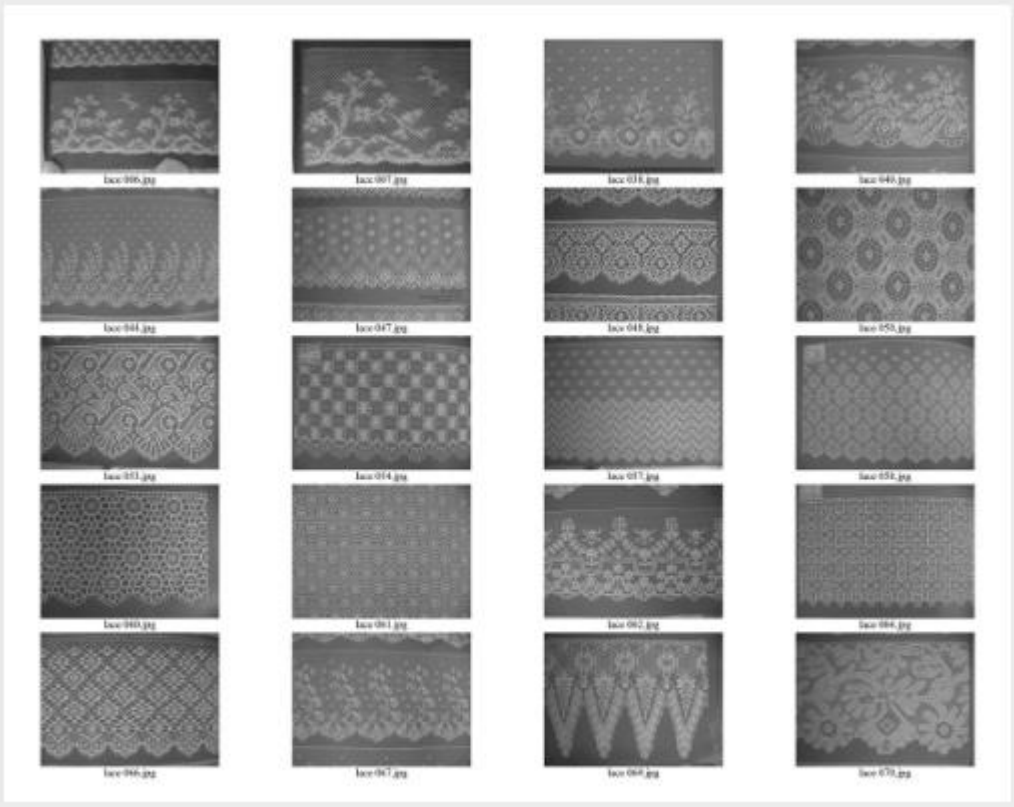
รูปภาพที่ 136 แสดงทัศนียภาพของความแตกต่างของการสื่อสารด้วยสี

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



รูปภาพที่ 137 แสดงFacade อาคาร ที่มีการพิมพ์ลายลูกไม้ลงบนผนังคอนกรีต

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



Nottingham Trent University (Lace Archive). Museum of Costumes and Textiles, Nottingham, United Kingdom

รูปภาพที่ 138 แสดง ลวดลายลูกไม้ที่สถาปนิกใช้ในการศึกษา

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



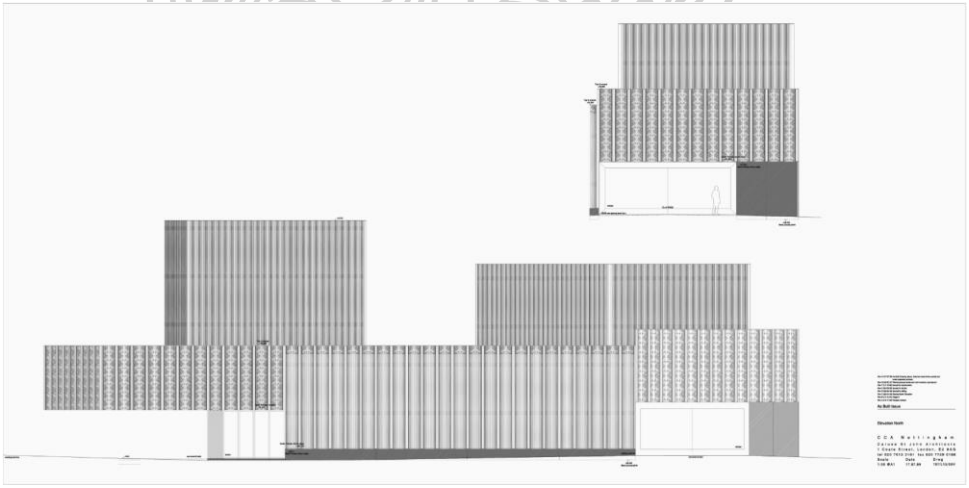
รูปภาพที่ 139 แสดงกระบวนการก่อสร้างผนังอาคาร

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



รูปภาพที่ 140 แสดงผังพื้น ชั้น 1

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/



รูปภาพที่ 141 แสดงรูปด้านอาคาร สัดส่วนอาคารทั้งหมด

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

โครงการ Nottingham Contemporary เป็นผลจากการแข่งขันออกแบบโดยการเชิญสถาปนิกเข้าร่วม ซึ่งจัดขึ้นโดยสภาเมืองน็อตติงแฮม เพื่อจัดตั้งศูนย์ศิลปะร่วมสมัยแห่งใหม่ที่มีความทะเยอทะยานทางด้านศิลปะอย่างชัดเจน ตัวโครงการมุ่งหมายที่จะรองรับทั้งศิลปะประเภทวัตถุ และศิลปะการแสดงที่ดำเนินไปตามมิติของเวลา โดยแนวคิดดังกล่าวมีรากฐานมาจากขบวนการศิลปะอิสระในนิวยอร์กช่วงปลายทศวรรษ 1960 ซึ่งศิลปินอย่าง Gordon Matta-Clark และ Trisha Brown มีบทบาทสำคัญในการสร้างงานศิลป์ที่มีปฏิสัมพันธ์โดยตรงกับ “พื้นที่ของเมือง” อาคารตั้งอยู่ในย่านประวัติศาสตร์ ย่านตลาดลูกไม้ (Lace Market) ใจกลางเมืองน็อตติงแฮม ซึ่งมีภูมิหลังและลักษณะสถาปัตยกรรมที่คล้ายคลึงกับย่าน *Cast Iron District* ในนิวยอร์ก ส่งผลให้ศูนย์ศิลปะแห่งนี้มีความเชื่อมโยงเชิงวัฒนธรรมกับบริบทกายภาพและสังคมในระดับกว้าง แนวคิดการออกแบบมุ่งเน้นการสร้าง “ความหลากหลายเชิงพื้นที่ภายใน” ที่ใกล้เคียงกับลักษณะของพื้นที่อุตสาหกรรมที่ถูกค้นพบและใช้งานใหม่ เช่น โรงงานหรือโกดัง โดยมีเจตนาให้พื้นที่เหล่านี้สามารถกระตุ้นรูปแบบการจัดแสดงและกระบวนการผลิตศิลปะที่ท้าทายกรอบเดิม รวมถึงเปิดโอกาสใหม่ ๆ สำหรับการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ผู้แสดง และผู้ชม ในผังเมือง ตัวอาคารตั้งอยู่บนพื้นที่ที่มีข้อจำกัดสูง เนื่องจากถูกล้อมรอบด้วยโครงสร้างเมืองที่หนาแน่น และตั้งอยู่ชิดกับแนวหน้าผา ทำให้อาคารต้องทำหน้าที่เป็นตัวกลางเชื่อมระหว่างระดับสูงและระดับต่ำของเมือง พื้นที่จัดแสดงหลักถูกวางไว้ในระดับบน พร้อมช่องแสงธรรมชาติจากหลังคาที่ช่วยสร้างภาพลักษณ์พลวัตให้กับอาคาร รวมถึงหน้าต่างขนาดใหญ่ที่เปิดรับสายตาสู่ถนน ขณะที่ระดับล่าง ซึ่งฝังตัวอยู่ในชั้นหินผา เป็นพื้นที่อเนกประสงค์ขนาดใหญ่ที่สามารถปรับใช้ได้ทั้งสำหรับการแสดงสดและนิทรรศการศิลปะ วัสดุหลักของอาคารคือ คอนกรีตหล่อสำเร็จสีเขียว ซึ่งได้รับการออกแบบให้มีผิวสัมผัสที่โค้งเว้าลึก สอดแทรกด้วยองค์ประกอบตกแต่ง Facade ลายลูกไม้โบราณ ซึ่งมีความยาวสูงสุดที่ 11 เมตร โดยได้แรงบันดาลใจ จากย่านตลาดลูกไม้ (Lace Market) ใน น็อตติ้งแฮม ซึ่งเป็นพื้นที่ประวัติศาสตร์ที่มีเอกลักษณ์และความงามทางวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นสูง



รูปภาพที่ 142 แสดงทางเข้าโครงการ Nottingham Contemporary

ที่มา: https://carusostjohn.com/projects/nottingham-contemporary/

Exterior Expression: อาคารทรงกล่อง แทรกตัวลงในเมืองเก่า เชื่อมต่อระดับเมืองบน-ล่างผ่านลานและพื้นที่ใช้งาน รูปทรงนิ่งสงบแต่มีน้ำหนักทางกายภาพ โดยสื่อสารผ่าน Facade ที่เป็นระบบ ในขณะเดียวกัน ก็สามารถอ่านอาคาร จากระดับถนน ทำให้ผู้คนสามารถรับรู้อาคาร สัดส่วนที่แตกต่าง จากมุมมองที่แตกต่างกัน

Durability and Timelessness: วัสดุหลักของอาคารคือ คอนกรีตหล่อสำเร็จสีเขียว ซึ่งได้รับการออกแบบให้มีผิวสัมผัสที่โค้งเว้าลึก สอดแทรกด้วยองค์ประกอบตกแต่ง Facade ลายลูกไม้โบราณ ซึ่งมีความยาวสูงสุดที่ 11 เมตร

Symbolic and Meaning: ลวดลายผ้าลูกไม้บนคอนกรีตสีเขียวอ้างอิงประวัติศาสตร์อุตสาหกรรมสิ่งทอ สื่อถึงความทรงจำในเชิงวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น ไม่ใช่สัญลักษณ์แห่งอำนาจแต่เป็นโครงสร้างที่ฝังอยู่ในอดีต

Aesthetic Expression: ความงามเกิดจากความหนักแน่นของรูปทรง และ พื้นผิวของอาคารที่พิมพ์ลายลูกไม้บน Facade การใช้สีเขียวเข้มตัดกับเส้นตั้งสีทอง และยังสร้างมวลอาคารที่แตกต่างกัน มวลสีเขียวเข้มตัดกับมวลอาคารสีทอง ทำให้สร้างการรับรู้ที่แตกต่างกันได้อย่างน่าสนใจ

Mass Participation: แม้ภายนอกปิดทึบ แต่ภายในเปิดรับการใช้งานแบบหลากหลายและยืดหยุ่น โดยเฉพาะพื้นที่ชั้นล่างที่รองรับกิจกรรมชุมชน ทำให้อาคารเป็นส่วนหนึ่งของเมือง อาคารตั้งอยู่ในย่าน Lace Market ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ โดยออกแบบ Facade และวัสดุให้ต่อรองกับบริบทดั้งเดิมอย่างเคารพ โดยไม่พยายามโดดเด่นหรือแปลกแยกจากสภาพแวดล้อมเดิมจนเกินไป



รูปภาพที่ 143 สถาปนิก David Chipperfield
ที่มา: https://www.wastberg.com/en

4.7 David Chipperfield Architects

ตลอดระยะเวลากว่าสองทศวรรษที่ผ่านมา ชื่อเสียงของ David Chipperfield ได้เติบโตอย่างต่อเนื่อง ทั้งจากการได้รับรางวัลระดับนานาชาติจำนวนมาก และการขยายตัวของสำนักงานในหลายทวีป ไม่ว่าจะเป็นยุโรป อเมริกา จีน ญี่ปุ่น และประเทศอื่น ๆ ความสำเร็จที่ยืนยันแนวทางอันโดดเด่นของเขาในระดับสากลนั้น ปรากฏเด่นชัดที่สุดในปี ค.ศ. 2010 กับการบูรณะพิพิธภัณฑ์ Neues Museum ที่กรุงเบอร์ลิน ซึ่งถือเป็นผลงานที่ไม่เพียงเป็นการตอบสนองอย่างเชี่ยวชาญต่อโจทย์ทางวิชาชีพที่ท้าทาย แต่ยังแสดงออกถึง "คำประกาศเจตนารมณ์ใหม่" (Manifesto) สำหรับบทบาทร่วมสมัยที่สถาปัตยกรรมต้องทำหน้าที่ต่อโลกปัจจุบัน

ลำดับความสำคัญของยุคสมัยนี้ดูเหมือนจะเน้นที่ตัวบุคคล เอกสิทธิ์ ความตื่นตา และสิ่งพิเศษ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ดูจะมองข้าม ‘สิ่งธรรมดา’ ‘สังคม’ และ ‘สิ่งที่เราร่วมกันมีอยู่’... *Common Ground* ไม่ได้หมายถึงเพียงแค่พื้นที่ร่วมของชุมชน แต่ยังหมายถึงพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ ภาษา ภาพ และประสบการณ์ ที่ทับซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ทั้งที่รับรู้ได้โดยตรงและที่ฝังอยู่ในจิตใต้สำนึก ซึ่งก่อร่างความทรงจำและการตัดสินของเรา” (Chipperfield, 2012) Chipperfield แสดงออกถึง “ความเห็นอกเห็นใจอย่างลึกซึ้ง” ต่อภูมิทัศน์และบริบททางประวัติศาสตร์ เขามองว่าบริบทไม่ใช่ข้อจำกัด แต่เป็น “สนามแห่งความเป็นไปได้” ซึ่งสถาปนิกต้องทำความเข้าใจผ่านการตีความที่เคารพและระมัดระวัง เขากล่าวไว้ชัดเจนว่า: “ผมไม่ได้หมกมุ่นกับแนวคิดของกระดาษเปล่า ผมเชื่อว่าเราดำรงอยู่ในภาวะต่อเนื่อง (*Continuum*) และหน้าที่ของเราคือการค้นหาสัญญาณบางอย่างใน ‘ความทรงจำ’ และ ‘บริบท’ (3 ‘A Conversation with David Chipperfield by Adam Caruso & Peter St John’, El Croquis, 87: David Chipperfield 1991–1997, 1997, p. 8)

4.7.1 แนวความคิดในการออกแบบ

ความต่อเนื่อง (On Continuity)

“เราควรสามารถรับมือกับอดีตโดยไม่เลียนแบบ และมองไปข้างหน้าโดยไม่หลงใหล” “we should be able to deal with the past without parody, and look to the future without whimsy” (Irace, 2013)

กรอบแนวคิดอีกชุดหนึ่งที่สามารถใช้เพื่ออธิบายจุดยืนทางทฤษฎีของ David Chipperfield ได้อย่างแม่นยำ คือบริบทวัฒนธรรมของอิตาลี ดังที่นักวิจารณ์ชาวสเปน Luis Fernández-Galiano ได้เคยเสนอไว้โดยเชื่อมโยงแนวทางของ Chipperfield เข้ากับผลงานของ Aldo Rossi หลังจากช่วงเวลาที่เขาทำงานในญี่ปุ่น ซึ่งเขาได้ใช้กล่องคอนกรีต (*Concrete prism*) เป็นตัวกลางในการสำรวจการผสมผสานระหว่าง Le Corbusier และ Louis Kahn ซึ่งได้รับการตีความโดย Tadao Ando แล้ว Chipperfield จึงเบนแนวทางของตนไปสู่สถาปัตยกรรมที่มีความเป็น เทคโทนิก (*Tectonic*) เรียบสงบ และกลมกลืนกับบริบททางสังคมมากขึ้น ผ่านการได้รับอิทธิพลจากสายธาร *Tendenza* ของสวิตเซอร์แลนด์และเยอรมนี ซึ่งพัฒนาแนวคิดบทกวีในเชิงตรรกะของอิตาลีให้กลายเป็น “ความเป็นจริงเชิงปฏิบัติในบริบท”ที่ตั้งอยู่บนแนวคิดเรื่อง “ความต่อเนื่อง” (*Continuity*) แม้ว่าการอ้างอิงถึง Aldo Rossi จะมีความเหมาะสมในแง่หนึ่ง แต่ก็สะท้อนเพียงบางส่วนของโครงข่ายทางความคิดที่มีความซับซ้อน ซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากโรงเรียนมิลานในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะกลุ่มสถาปนิกอย่าง Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, Luigi Caccia Dominioni และ Carlo Scarpa ซึ่ง Chipperfield ยังคงเอ่ยถึงพวกเขาด้วยความเคารพ เรียกขานว่าเป็น “ปรมาจารย์เก่า” (*Old Masters*) ซึ่งมีอิทธิพลต่อความเข้าใจของเขาว่า “การออกแบบสถาปัตยกรรมคือการแสดงออกทางวัฒนธรรม” ที่เกี่ยวข้องกับการแบ่งปันความรู้ทางประวัติศาสตร์ เทคนิค และวัสดุ ในช่วงยุคฟื้นฟูหลังสงคราม Ernesto Rogers ได้ทำหน้าที่สำคัญในฐานะบรรณาธิการของวารสาร *Casabella* โดยผลักดันแนวคิดเรื่อง “ความต่อเนื่อง” อย่างเป็นระบบ ซึ่งในบริบทของอิตาลีมีความรู้สึกร่วมที่ลึกซึ้งกว่าประเทศอื่นในยุโรป ข้อเสนอของ Rogers มองว่า “ความต่อเนื่อง” ไม่ได้หมายถึงการอนุรักษ์นิยมหรือการย้อนอดีต แต่คือการนำสัญลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมจากอดีต ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์และความรู้สึก ให้มาอยู่ในบริบทใหม่ภายใต้ “สุนทรียะร่วมสมัย” ซึ่งหมายถึงกระบวนการตีความสัญญะที่มีอยู่เดิม เพื่อนำเข้าสู่กรอบเวลาใหม่

ระหว่าง “รูปทรง” และ “สสาร”: การออกแบบผ่านการประกอบองค์ประกอบ

(Between form and matter : composition)

“การประกอบ” (*Composition*) คือหัวใจสำคัญ ไม่ใช่เพียงการจัดเรียงมวลอาคารหรือแผนผัง แต่ครอบคลุมถึงการศึกษาผังพื้นที่ การเรียงลำดับของพื้นที่ใช้งานและศักยภาพในการนำไปสู่ความยืดหยุ่นทางการใช้งาน ผังอาคารที่ Hangzhou ประเทศจีน แสดงให้เห็นชัดเจนว่าแม้จะเริ่มต้นจากรูปแบบตารางหมากรุก แต่ Chipperfield ก็เปลี่ยนมันให้กลายเป็นระบบกึ่งสุ่มที่ตอบสนองต่อภูมิประเทศและบูรณาการภูมิทัศน์ธรรมชาติไว้ภายในผังด้วย ในที่สุด แนวคิดเรื่อง *Composition* ของ Chipperfield ก็ยึดโยงอยู่กับสิ่งที่เขาเรียกว่า *Architectural presence* หรือ “ภาวะปรากฏของสถาปัตยกรรม” ซึ่งหมายถึงความหนักแน่นของความจริงที่ก่อสร้างขึ้นจากการทำความเข้าใจ “ชีวิตประจำวัน” ไม่ใช่เพียงแค่ภาพภายนอกที่ปรากฏต่อสายตาเท่านั้น

4.7.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ James-Simon-Galerie



รูปภาพที่ 144 แสดงภาพรวมโครงการ James-Simon-Galerie

ที่มา: https://e-zeppelin.ro/intre-david-chipperfield-architects-galeria-james-simon-insula-muzeelor-berlin/



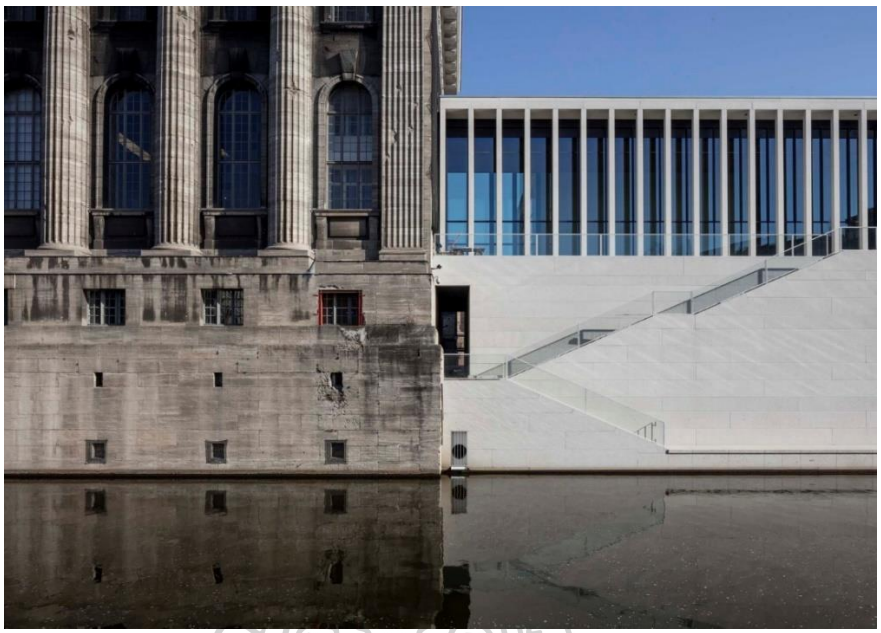
รูปภาพที่ 145 แสดงด้านหน้าโครงการ James-Simon-Galerie

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects



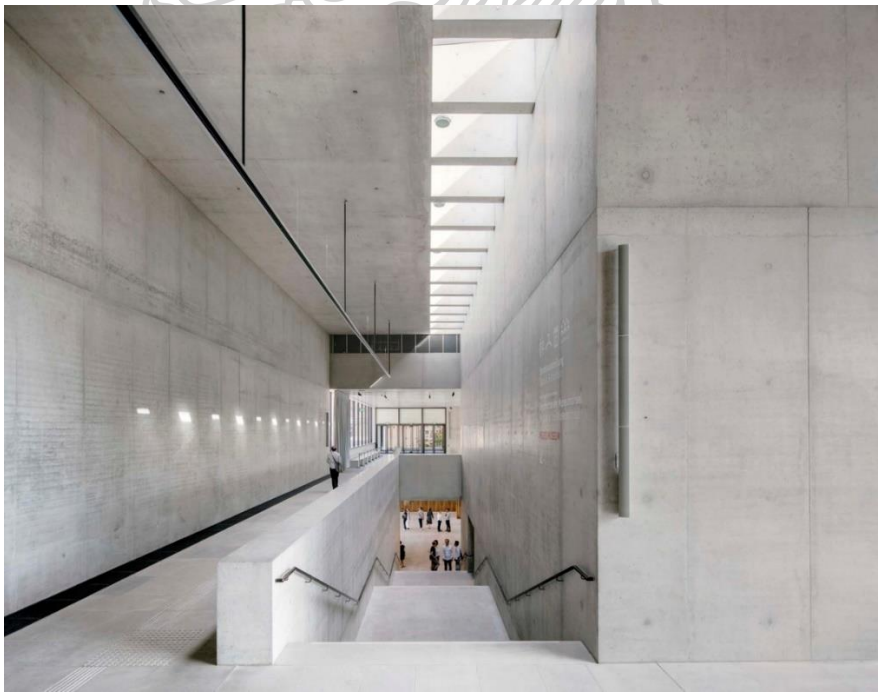
รูปภาพที่ 146 แสดงทัศนียภาพ ที่แสดงให้เห็นสัดส่วนอาคารใหม่และบริเวณโดยรอบ

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects



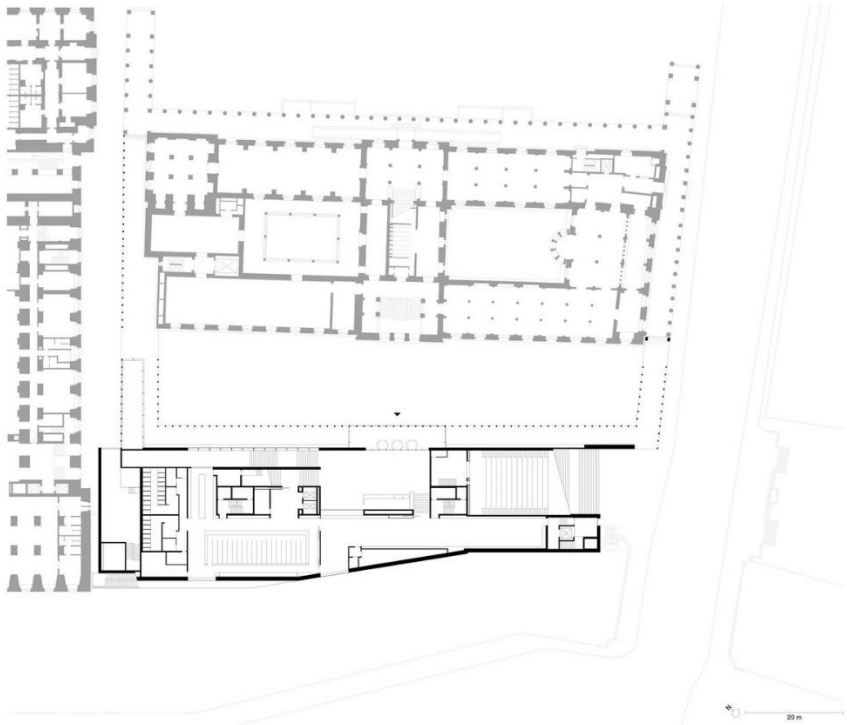
รูปภาพที่ 147 แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ ระหว่างอาคารเดิมและอาคารใหม่

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects



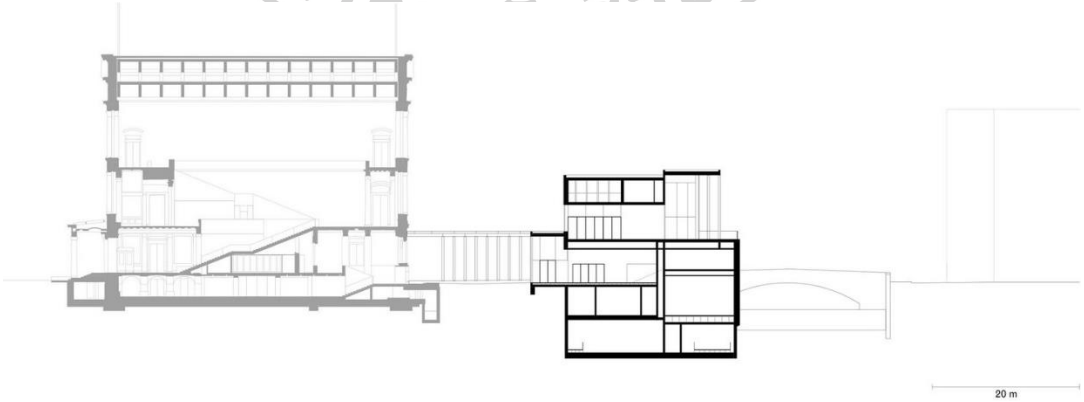
รูปภาพที่ 148 แสดงภาพบรรยากาศภายใน

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects



รูปภาพที่ 149 แสดงผังพื้นชั้น 1 ที่แนว arcadeต่อเนื่องกับอาคารเดิม

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects



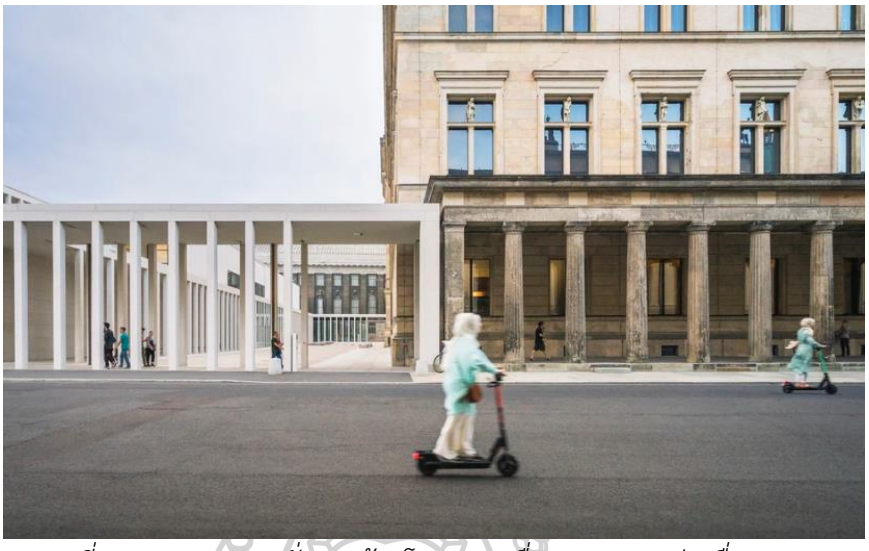
รูปภาพที่ 150 แสดงรูปตัดอาคาร

ที่มา: https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

ในฐานะที่เป็นการสานต่อแนวคิด “สถาปัตยกรรมแบบฟอรั่ม” (*Forum Architecture*) ของ Friedrich August Stüler อาคาร James-Simon-Galerie ทำหน้าที่เป็นทางเข้าแห่งใหม่ของ Museum Island โดยเติมเต็มองค์ประกอบเชิงผังเมืองระหว่างคลอง Kupfergraben และด้านหน้าทางตะวันตกเฉียงใต้ของอาคาร Neues Museum ที่ได้รับการบูรณะใหม่ ตัวอาคารตั้งอยู่บนพื้นที่แคบซึ่งเดิมเคยเป็นที่ตั้งของอาคารราชการชื่อ “Neuer Packhof” ซึ่งออกแบบโดย Karl Friedrich Schinkel และถูกรื้อถอนไปในปี ค.ศ. 1938 อาคารนี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในแผนแม่บทของ Museum Island ซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นในปี ค.ศ. 1999 โดยมีเป้าหมายเพื่ออนุรักษ์พื้นที่มรดกโลกของ UNESCO แห่งนี้ ขณะเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนให้กลายเป็นศูนย์พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัยที่ตอบรับกับความต้องการของยุคปัจจุบัน James-Simon-Galerie ไม่เพียงทำหน้าที่เป็นอาคารต้อนรับกลางของเกาะพิพิธภัณฑ์ หากยังให้การเข้าถึงโดยตรงไปยัง Pergamonmuseum และ Neues Museum อีกด้วย รวมถึงจะทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของ “Archaeological Promenade” ซึ่งเป็นทางเดินใต้ดินที่เชื่อมโยงพิพิธภัณฑ์สำคัญ 4 แห่งเข้าด้วยกันในระดับชั้นใต้ดิน

การปรับระนาบและขนาดของอาคารในลักษณะซ้อนเหลื่อมกัน (*Staggering*) มีบทบาทสำคัญในการรักษาทัศนียภาพ จากสะพาน Schlossbrücke ไปยังพื้นที่ลึกภายใน Museum Island และ Facade ด้านตะวันตกของ Neues Museum โครงสร้างฐานของอาคารที่ก่อด้วยหินขนาดใหญ่ (*High stone plinth*) ทำหน้าที่เสริมความมั่นคงให้กับริมฝั่งคลอง Kupfergraben ขณะที่บริเวณเหนือฐานดังกล่าว เป็นแนวเสาเรียงสูงที่พาดยาว (*Tall Colonnade*) ซึ่งแสดงออกถึงภาษาสถาปัตยกรรมแบบคลาสสิกในลักษณะของ Piano Nobile (ชั้นหลักยกสูง) อย่างชัดเจน พื้นที่ส่วนใหญ่ในระดับหลักของอาคาร ถูกออกแบบให้ประชาชนสามารถเข้าถึงได้แม้นอกเวลาทำการของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งช่วยขยายขอบเขตของพื้นที่สาธารณะ ของ Museum Island ให้ครอบคลุมยิ่งขึ้น เสาเรียงบางที่ใช้เป็นองค์ประกอบหลักของอาคารกลายเป็น “ม็อติฟ” (*Leitmotif*) ทางสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น ซึ่งชวนให้นึกถึงภาพร่างที่มีชื่อเสียงของพระเจ้า Friedrich Wilhelm IV ในแนวคิด "อะโครโพลิสทางวัฒนธรรม" เสาเหล่านี้ยังทำหน้าที่เป็นการสานต่อแนวเสาของ Stüler ที่แต่เดิมสิ้นสุดลงที่ Neues Museum โดยโครงการใหม่นี้ได้ขยายแนว Colonnade ต่อไป สร้าง “ลานเสา” ขนาดเล็กระหว่าง Neues Museum และ James-Simon-Galerie ซึ่งเป็นพื้นที่กึ่งสาธารณะใหม่ที่กลมกลืนกับองค์ประกอบทางประวัติศาสตร์รอบข้างอย่างต่อเนื่อง



รูปภาพที่ 151 มุมมองจากฝั่งตรงข้ามโครงการเพื่อแสดงความต่อเนื่องของอาคาร

ที่มา: https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie

Exterior Expression: อาคารวางตัวอย่างเรียบง่ายบนแถบที่ดินแคบริมคลอง โดยใช้ฐานหินยกสูงและแนวเสาเรียวยาว สื่อถึงโครงสร้างแบบคลาสสิกและสร้าง “ภาวะมั่นคง” โดยไม่บดบังทัศนียภาพของ Museum Island ระดับความสูงอาคารสัมพันธ์ไปกับบริบทเดิม

Durability and Timelessness: ใช้วัสดุหินและสัดส่วนที่สอดคล้องกับอาคารเดิมเพื่อสะท้อน ความต่อเนื่องของบริบท

Symbolic and Meaning: เสา Colonnade ของพิพิธภัณฑ์ สะท้อนแนวคิด “On continuity” เป็นการเสริมความหมายของอาคารเดิมขณะเดียวกันก็สื่อสารสิ่งใหม่ ผ่านวัสดุที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

Aesthetic Expression: ความเรียบง่ายจาก Facade หินสีอ่อนและเสาที่เรียงจังหวะซ้ำกัน ทำให้สถาปัตยกรรม ถูกสื่อสารความงามแบบคลาสสิก ที่ถูกออกแบบให้ใช้ในความสูงที่แตกต่างกันตามหน้าที่ของแต่ละส่วน

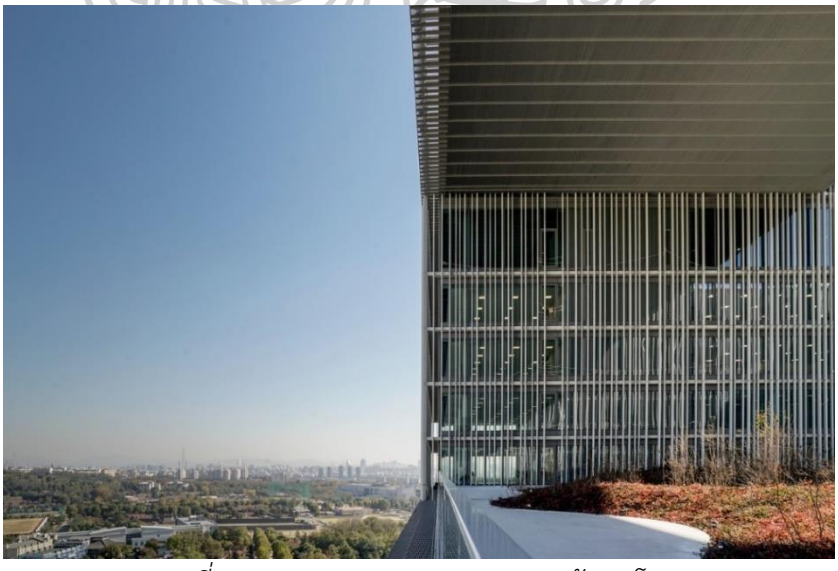
Mass Participation: พื้นที่บางส่วนเปิดให้เข้าถึงได้แม้นอกเวลาทำการ เสาและระเบียงกลายเป็นพื้นที่สาธารณะที่เชื่อมโยงผู้คนและเมือง โครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งของแผนแม่บท Museum Island ที่เคารพภาษาเดิมของสถาปนิกในอดีต วางตัวอย่างถ่อมตน เพื่อทำงานร่วมกับอาคารทางประวัติศาสตร์ เป็นการต่อรองกับผู้คนระหว่าง ความเก่า และ ใหม่ โดยไม่ทำลายทัศนียภาพเดิม

4.7.3 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Amorepacific Headquarters



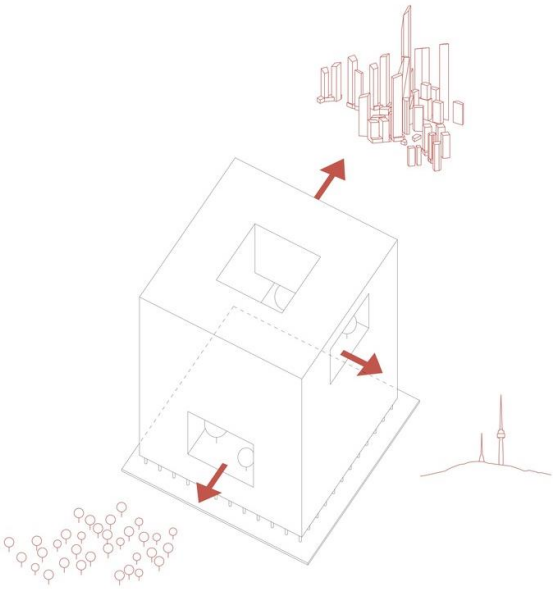
รูปภาพที่ 152 แสดงภาพรวมโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects

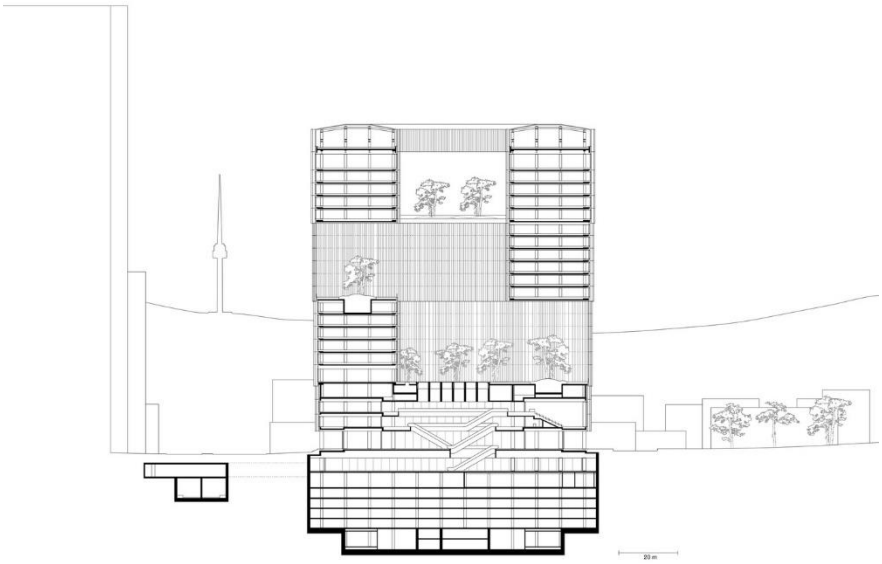


รูปภาพที่ 153 แสดงบรรยากาศ สวนลอยฟ้าบนโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects



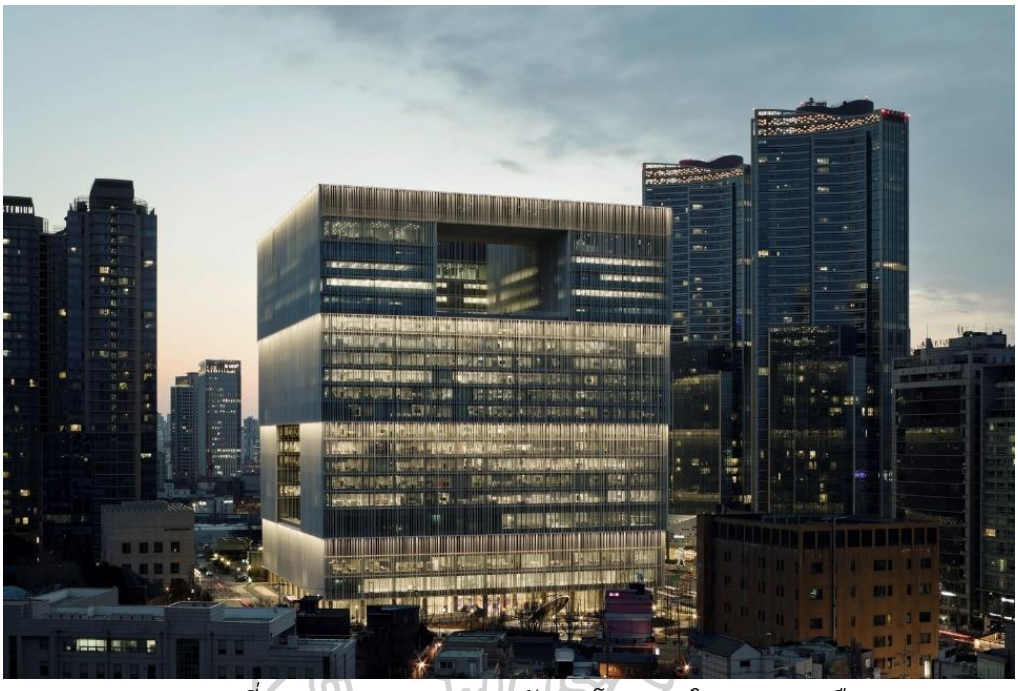
รูปภาพที่ 154 แสดงแนวความคิดในการออกแบบ ช่องเปิดที่สัมพันธ์ไปกับมุมมองที่แตกต่างกัน
ที่มา: https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects



รูปภาพที่ 155 แสดงรูปตัดอาคาร สวนลอยฟ้าที่สัมพันธ์กับบริบทที่แตกต่างกัน
ที่มา: https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

สำนักงานใหญ่ของบริษัท Amorepacific ซึ่งตั้งอยู่ในย่าน Yongsan ใจกลางกรุงโซล เป็นผลงานการออกแบบของ David Chipperfield Architects โดยใช้เวลาก่อสร้างระหว่างปี ค.ศ. 2010 ถึง 2017 บนพื้นที่ที่บริษัทครอบครองมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1956 โครงการนี้ไม่ได้ถูกมองในฐานะเพียงอาคารสำนักงานของบรรษัทเครื่องสำอางรายใหญ่ที่สุดของเกาหลีใต้ แต่ยังถูกวางบทบาทให้เป็น "อาคารของเมือง" ที่สะท้อนแนวคิดเรื่องการเปิดกว้าง การมีส่วนร่วมของสาธารณะ และความสัมพันธ์กับบริบทเมืองอย่างลึกซึ้ง นับเป็นสถาปัตยกรรมที่นิยาม “ความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัย” ตัวอาคารมีรูปทรงเรขาคณิตชัดเจนคล้ายกล่องขนาดใหญ่ แต่ภายในกลับแฝงไว้ด้วยโครงสร้างแบบเปิดและโปร่ง มีลานกลาง (Central Courtyard) เป็นหัวใจที่เชื่อมโยงพื้นที่ภายในทั้งหมดเข้าด้วยกัน โดยพื้นที่บริเวณนี้ถูกออกแบบให้สามารถใช้เป็นสถานที่สำหรับกิจกรรมทางศิลปะ วัฒนธรรม หรือแม้แต่การพักผ่อนของประชาชนทั่วไป ช่องเปิดขนาดใหญ่สามด้านที่เชื่อมต่อกับสวนลอยฟ้า (Sky Gardens) ยังช่วยนำแสงและอากาศธรรมชาติเข้าสู่ตัวอาคาร ขณะเดียวกันก็เปิดมุมมองสู่ ภูมิทัศน์ของเมืองและภูเขาที่อยู่ไกลออกไป ซึ่งทั้งหมดนี้สะท้อนแนวคิดของการพัฒนาสถาปัตยกรรมให้เป็นพื้นที่มีชีวิตเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อม การออกแบบเปลือกอาคารใช้ระบบสองชั้น โดยด้านนอกเป็นชุดครีบอลูมิเนียมแนวตั้งสีขาวที่จัดเรียงเป็นจังหวะเพื่อทำหน้าที่เป็นอุปกรณ์กันแดด (Brise-soleil) และสร้างมิติของ Facade ที่ดูเปลี่ยนไปตามแสงและเวลา ส่วนภายในเน้นการใช้วัสดุที่เรียบง่าย เช่น คอนกรีตเปลือย หินธรรมชาติ และงานไม้ในบางจุด เพื่อสร้างบรรยากาศที่เป็นมิตรต่อผู้ใช้โครงการ ในด้านพลังงานและสิ่งแวดล้อม อาคารได้รับการรับรอง LEED Gold และมีการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาใช้ในการลดการใช้พลังงาน เช่น ระบบเปลือกอาคารที่ช่วยควบคุมความร้อน การระบายอากาศธรรมชาติในช่วงฤดูกาลที่เหมาะสม การเก็บน้ำฝนและระบบบำบัดน้ำเพื่อใช้งานภายในอย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อสะท้อนภาพลักษณ์ขององค์กรที่ให้ความสำคัญกับสุขภาพ ความงาม และความยั่งยืน บริบทโดยรอบของอาคารอยู่ในพื้นที่ที่เคยเป็นฐานทัพของกองทัพสหรัฐฯ และกำลังถูกพัฒนาให้กลายเป็นสวนสาธารณะขนาดใหญ่ (Yongsan Park) การออกแบบอาคารจึงไม่ได้พุ่งเป้าไปที่การแสดงออกในรูปแบบ Iconic หากแต่มุ่งเป็นส่วนหนึ่งของเมือง ด้วยการเปิดพื้นที่ชั้นล่างให้สาธารณะเข้าถึงได้ง่าย เช่น ร้านค้า คาเฟ่ ห้องสมุด พิพิธภัณฑ์ขนาดย่อม และพื้นที่จัดนิทรรศการ David Chipperfield เคยกล่าวไว้ว่า “อาคารนี้ไม่ใช่แค่สำนักงานของบริษัท แต่เป็นสถานที่ที่บริษัทเลือกจะแบ่งปันกับเมือง” ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ “Monumentality” ในยุคปัจจุบัน ที่ไม่ได้แสดงออกผ่านขนาดหรือสัญลักษณ์อย่างชัดเจน หากแต่ผ่านความเรียบง่าย สงบ และกลมกลืนไปกับชุมชนเมือง



รูปภาพที่ 156 แสดง การปรากฏตัวของโครงการในเวลากลางคืน

ที่มา: https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects

Exterior Expression: อาคารมีขนาดค่อนข้างใหญ่ เส้นทางนอนทำให้สัดส่วนของอาคารถูกถอนสัดส่วนลง การปรากฏตัวของอาคารแสดงออกถึงความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน สามารถอ่านความสัมพันธ์ของพื้นที่ได้ง่าย

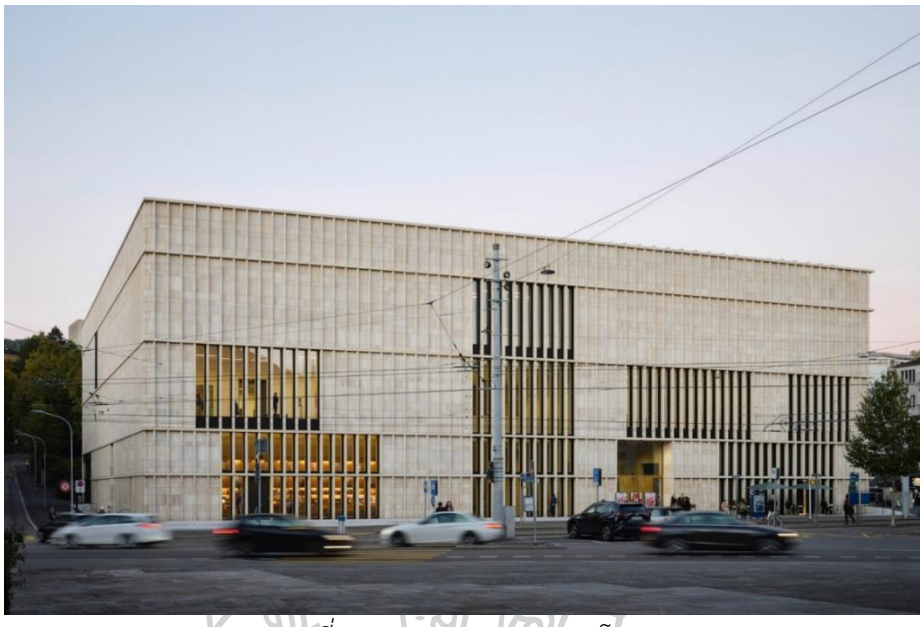
Durability and Timelessness: โครงสร้างเรียบง่าย อาคารไม่เน้นความโดดเด่นนอกเหนือจากความต้องการของโปรแกรม จึงทำให้ขนาดอาคารจำต้องใหญ่โต

Symbolic and Meaning: แม้ไม่มีสัญลักษณ์ชัดเจน แต่อาคารถ่ายทอด โดยเน้นที่ช่องเปิดขนาดใหญ่ เพื่อสร้างมุมมองที่แตกต่างกันในแต่ละด้าน

Aesthetic Expression: ความงามเรียบง่ายแต่มีจังหวะ ผ่าน Facade ครีบอลูมิเนียมทางตั้ง และช่องเปิดขนาดใหญ่ เพื่อสร้างมุมที่แตกต่างกัน ทำให้ผู้ใช้งานได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างจากอาคารอื่นๆ

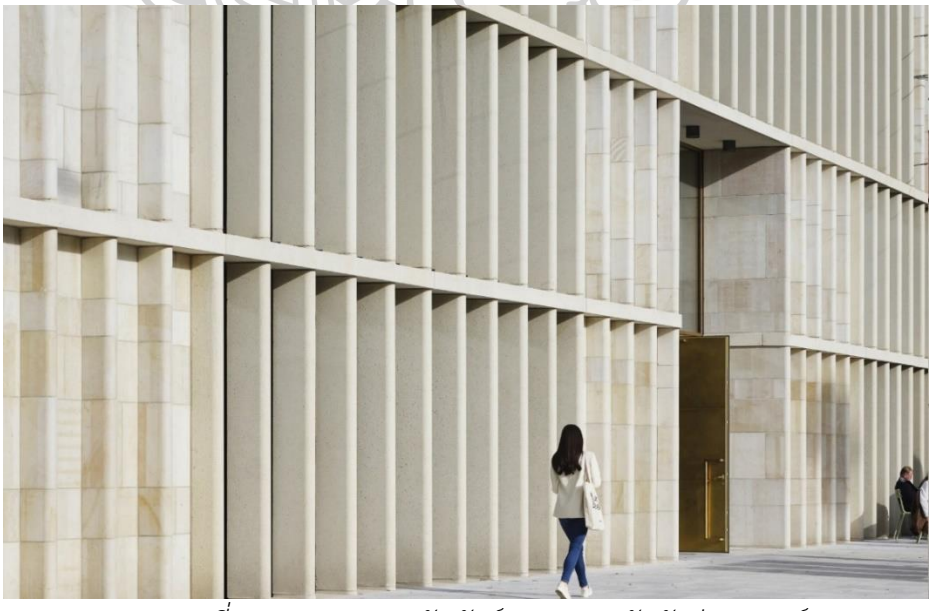
Mass Participation: ชั้นล่างเปิดเป็นพื้นที่สาธารณะ เช่น ร้านค้า พิพิธภัณฑ์ ห้องสมุด และสวนลอยฟ้าที่รองรับกิจกรรมทางวัฒนธรรม อาคารจึงเป็นตัวอย่างของอาคารที่เน้นการมีส่วนร่วม ซึ่งตั้งอยู่ในย่านเมืองที่เปลี่ยนผ่านจากฐานทัพเก่าสู่ศูนย์ธุรกิจใหม่

4.5.5 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Kunsthaus Zürich Extension



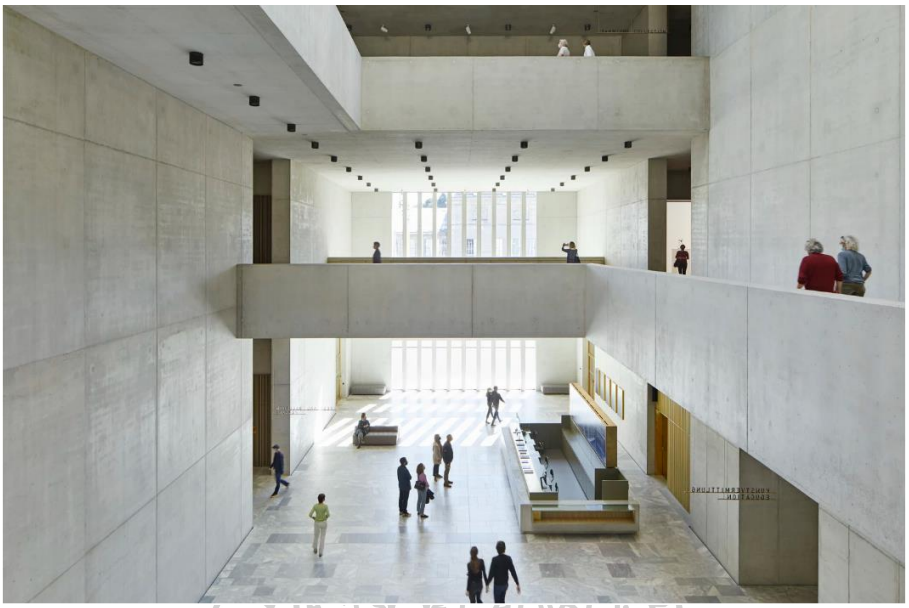
รูปภาพที่ 113 แสดงภาพรวมของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects



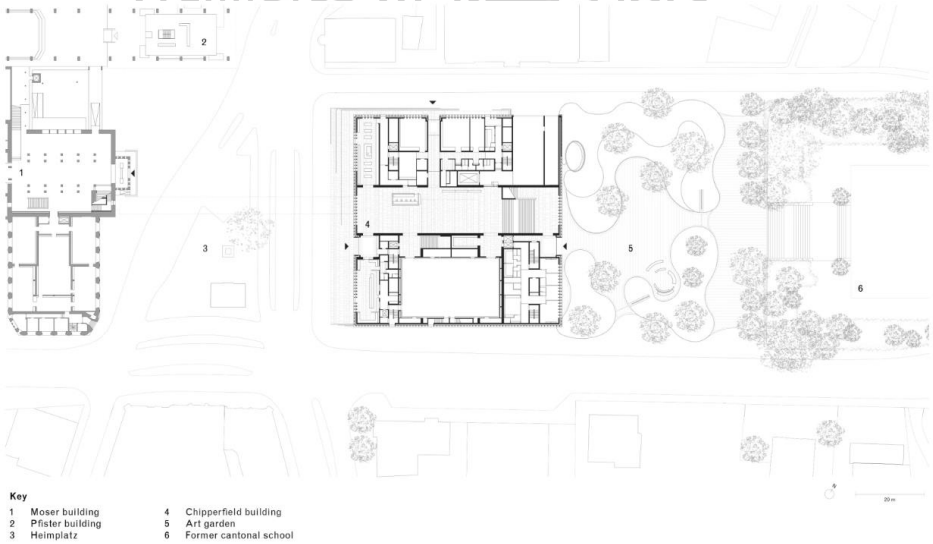
รูปภาพที่ 114 แสดงความสัมพันธ์ของอาคารกับสัดส่วนมนุษย์

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects



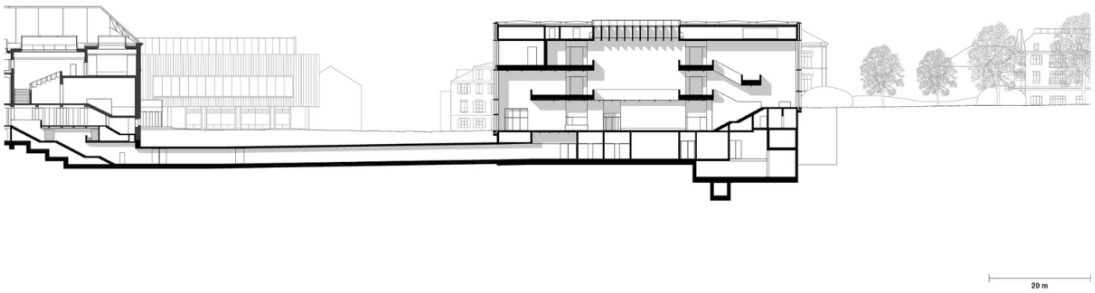
รูปภาพที่ 157 แสดงบรรยากาศภายในโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects



รูปภาพที่ 158 แสดงผังพื้นที่สัมพันธ์กับอาคารเดิม

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects



รูปภาพที่ 159 แสดงรูปตัดอาคารใหม่ที่เชื่อมต่อกับอาคารเดิม

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects

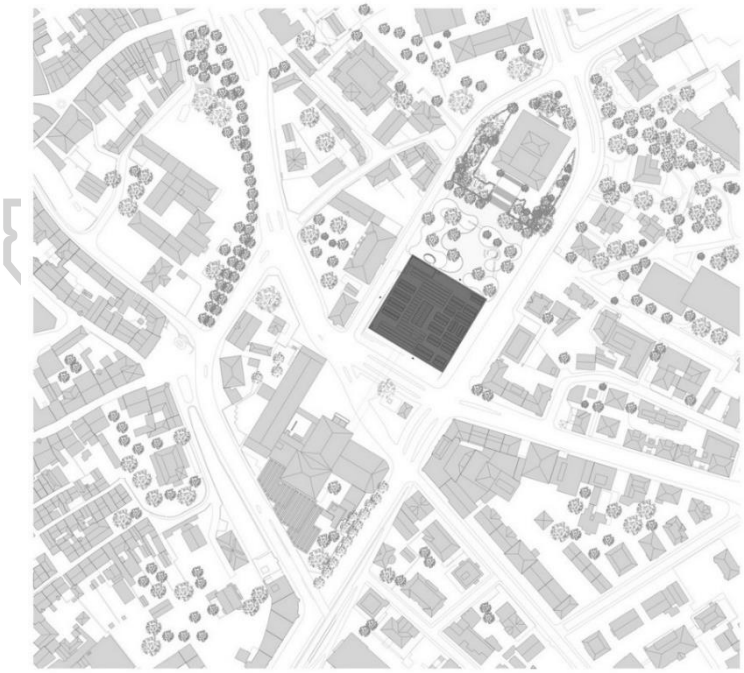
<u>ข้อมูลโครงการและการออกแบบ</u>

อาคารส่วนขยายใหม่ของพิพิธภัณฑ์ Kunsthaus Zürich ได้รับการออกแบบเพื่อรองรับการขยายตัวของพิพิธภัณฑ์ศิลปะเดิม ซึ่งตั้งอยู่ระหว่างโบสถ์ Grossmünster และมหาวิทยาลัยแห่งนครซูริก อาคารส่วนนี้ช่วยเติมเต็มบริบททางวัฒนธรรมของพื้นที่ใจกลางเมือง และส่งผลให้ Kunsthaus Zürich กลายเป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่ใหญ่ที่สุดในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ประกอบด้วยอาคารจำนวนสี่หลังจากหลากหลายยุคสมัย ได้แก่ อาคาร Moser สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1910 อาคาร Pfister ปี ค.ศ. 1958 อาคาร Müller ปี ค.ศ. 1976 และอาคารต่อเติมโดย Chipperfield แล้วเสร็จในปี ค.ศ. 2020 อาคารใหม่ ซึ่งเป็นโครงสร้างอิสระ ถูกออกแบบให้รองรับการจัดแสดงงานศิลปะหลากหลายประเภท ได้แก่ คอลเลกชันศิลปะยุคโมเดิร์นคลาสสิก คอลเลกชัน Bührle นิทรรศการหมุนเวียน และงานศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา โดยอาคารนี้จึงไม่ได้เพียงเป็นการขยายพื้นที่ทางกายภาพของพิพิธภัณฑ์เท่านั้น หากยังเป็นการขยายบทบาททางวัฒนธรรมของสถาบันศิลปะที่มีความต่อเนื่องยาวนานในเมืองซูริกอีกด้วย จากแนวทางของแผนแม่บท “Central Campus” ที่เผยแพร่ในปี ค.ศ. 2007 กลุ่มอาคารพิพิธภัณฑ์ Kunsthaus และโรงละคร Schauspielhaus ซึ่งตั้งอยู่ทางด้านตะวันออกของจัตุรัส Heimplatz ได้รับการกำหนดให้ทำหน้าที่เป็น “ประตูสู่งานศิลปะ” ในฐานะทางเข้าสำคัญของ “เส้นทางแห่งการศึกษา” ของเมืองซูริก พื้นที่แห่งนี้เป็นจุดเริ่มต้นของแนวอาคารมหาวิทยาลัยสำคัญ ซึ่งตั้งเรียงรายอย่างมีจังหวะทอดยาวไปทางทิศเหนือ เป็นการวางผังเมืองที่ผสานประโยชน์ใช้สอยทางวัฒนธรรมเข้ากับโครงสร้างเชิงวิชาการได้อย่างแนบเนียน

แนวคิดผังเมืองสำหรับการต่อเติมอาคาร Kunsthaus Zürich ได้วางแผนให้มีการวางปริมาตรอาคารเรขาคณิตที่ชัดเจนบริเวณขอบด้านเหนือของจัตุรัส Heimplatz รูปทรงของอาคารได้รับแรงบันดาลใจจากโรงเรียนประจำมณฑลหลังเก่า ซึ่งสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1842 ทางตอนเหนือของ

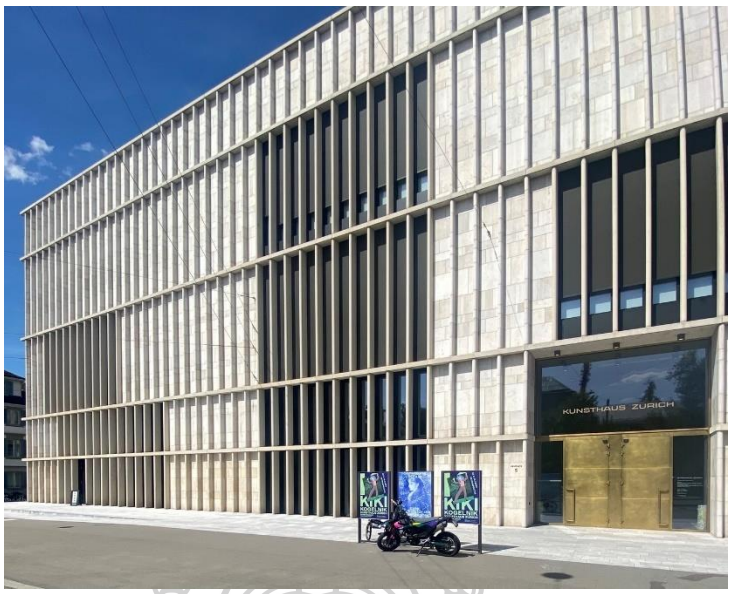
พื้นที่ อาคารหลังนี้มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่เด่นชัดและกลายเป็นกรอบองค์ประกอบของผังเมือง โดยรวม แผนผังเมืองใหม่ยังนิยามพื้นที่สาธารณะภายนอกไว้สองส่วนสำคัญ ได้แก่ จัตุรัสเมืองทางทิศใต้ ซึ่งล้อมรอบด้วยอาคารทั้งสี่ด้าน และสวนศิลปะ ทางทิศเหนือ ซึ่งออกแบบให้เป็นพื้นที่เปิดโล่งที่มีความยืดหยุ่นและเชื่อมต่อกับธรรมชาติ โดยทั้งสองพื้นที่นี้ทำหน้าที่เป็นเสมือนเวทีของชีวิตเมืองและการเข้าถึงงานศิลปะในบริบทที่เปิดกว้างและมีชีวิตชีวา โถงทางเข้าขนาดใหญ่ที่ทอดยาวตลอดแนวอาคาร ทำหน้าที่เป็นตัวกลางเชื่อมโยงระหว่างพื้นที่สาธารณะสองฝั่ง จัตุรัสเมืองทางทิศใต้และสวนศิลปะทางทิศเหนือ ผ่านผนังกระจกสูงจรดเพดานที่เปิดรับแสงและทัศนียภาพโดยรอบอย่างเต็มที่ ลักษณะที่เข้าถึงได้โดยไม่ต้องผ่านขั้นตอนหรือระดับที่ซับซ้อน ทำให้พื้นที่นี้เปรียบได้กับสะพานเชื่อมระหว่างสถาบันศิลปะกับเมือง และเป็นการเปิดสถาปัตยกรรมให้สาธารณะสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้โดยตรง

นอกจากนี้ ยังมีทางเดินเชื่อมใต้ดินซึ่งพาดผ่านใต้จัตุรัส Heimplatz เพื่อเชื่อมอาคารใหม่เข้ากับพิพิธภัณฑ์ Kunsthaus เดิม โดยรวมแล้วการออกแบบนี้ช่วยรวมทั้งสองอาคารให้กลายเป็นองค์รวมทางสถาบัน ที่มีความต่อเนื่องทั้งในด้านประโยชน์ใช้สอยและประสบการณ์ของผู้เยี่ยมชม



รูปภาพที่ 160 แสดงผังบริเวณโดยรอบ ที่แสดงให้เห็นมวลของอาคาร

ที่มา: https://www.archdaily.com/953378/kunsthaus-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects



รูปภาพที่ 161 แสดงทัศนียภาพภายนอก ที่ถูกออกแบบอย่างเป็นระบบ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2567

Exterior Expression: รูปแบบเรียบง่าย ครีบเส้นตั้งที่เกิดขึ้นซ้ำๆทั้งตัวอาคารที่สอดคล้องไปกับช่องเปิดภายในอาคาร สร้างความเรียบง่าย กลมกลืนไปกับบริบท

Durability and Timelessness: วัสดุหินท้องถิ่นและครีบแนวตั้งสร้างจังหวะของแสงและเงา ที่สัมพันธ์ไปกับช่องเปิดภายในอาคาร

Symbolic and Meaning: อาคารไม่ได้ยึดถือสัญลักษณ์ แต่สร้าง “ความหมายใหม่ของความเป็นอนุสาวรีย์” ผ่านความกลมกลืน และการอยู่ร่วมกับผู้คน เน้นความต่อเนื่องระหว่างยุคสมัย โดยไม่ได้พึ่งพาสัญลักษณ์ใด นอกจากประสบการณ์ การใช้งานภายใน

Aesthetic Expression: ความงามอยู่ที่วัสดุพื้นผิวของครีบทางตั้ง ที่มีความแตกต่างกัน ช่องเปิดขนาดใหญ่ ที่ทำงานร่วมกับครีบทางตั้ง เพื่อควบคุมแสงธรรมชาติ และยังสร้างมุมมองเชื่อมโยงกับพื้นที่โดยรอบ

Mass Participation: โถงทางเข้าที่เปิดให้ทุกคนเข้าถึงได้ ช่วยเปลี่ยนบทบาทของพิพิธภัณฑ์จากพื้นที่เฉพาะทาง มาเป็น “พื้นที่สาธารณะ” ที่ผู้คนใช้สอยในชีวิตประจำวัน ซึ่งอาคารตั้งอยู่กลาง Heimplatz ซึ่งเป็นศูนย์รวมวัฒนธรรมของเมือง และสอดคล้องกับแผนแม่บท “Central Campus” โดยทำหน้าที่เป็นโครงสร้างกลางของเมืองที่เปิดรับศิลปะ การศึกษา และความทรงจำร่วมของชุมชน ระดับด้านนึงสัมพันธ์กับสวน เพื่อสร้างความสัมพันธ์ไปกับพื้นที่อาคารเดิม



รูปภาพที่ 162 สถาปนิก Valerio Olgiati

ที่มา:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Valerio_Olgiati_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_%28cropped%29.jpg

4.8 Valerio Olgiati Architects

Valerio Olgiati เป็นสถาปนิกชาวสวิสที่มีแนวคิดการออกแบบโดดเด่นและเอกลักษณ์ ผลงานของเขาถูกกล่าวขานว่ามุ่งเน้นความ “บริสุทธิ์” (Purity) ในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง วัสดุ แสง หรือประสบการณ์ทางสุนทรียะ โดย Olgiati กล่าวว่า งานของเค้าไม่ใช่ มินิมอลลิซึม (Minimalism) อีกทั้ง Olgiati ยังได้รับการขนานนามจาก *New York Times* ว่าเป็นสถาปนิกผู้มีความ “บริสุทธิ์ที่ขับเคลื่อนด้วยแนวคิด” (Idea-driven purity) และสร้างสรรค์รูปทรงอาคารที่น่าตกตะลึง ผลงานแต่ละชิ้นของเขาถูกมองเสมือน “ทฤษฎี” หนึ่งบทที่สื่อสารผ่านอาคาร โดยเขาเคยระบุว่า *“ผมมองว่าอาคารแต่ละหลังคือทฤษฎีหนึ่งบท... ในอุดมคติ หากผมมีแนวคิดหนึ่ง แนวคิดนั้นก็ควรสร้างอาคารนั้นขึ้นเองในทุกแง่มุม”* สะท้อนถึงวิธีการออกแบบที่ให้แนวคิดหลักเป็นตัวกำหนดรูปแบบและรายละเอียดทั้งหมดของโครงการ

4.8.1 แนวความคิดในการออกแบบ

ความบริสุทธิ์ทางรูปทรงและแนวความคิด (Purity of Form)

Olgiati มีชื่อเสียงจากการออกแบบอาคารที่เรียบง่ายแต่ทรงพลัง โดดเด่นด้วยความเคร่งครัดในรูปทรงและปราศจากสิ่งตกแต่งฟุ่มเฟือย โดยยังคงความประณีตในงานฝีมืออย่างถึงที่สุด เขาให้ความสำคัญกับ *“ความบริสุทธิ์”* ในการออกแบบ ซึ่งหมายถึงการกลั่นกรองอาคารให้เหลือแก่นของรูปทรงและวัสดุที่ชัดเจน

Olgiati มักนำเสนอโครงการของตนในฐานะผลงานที่เสร็จสมบูรณ์ในตัวเอง ปราศจากการเล่าเบื้องหลังการออกแบบที่ยุ่งเหยิงหรือตอบสนองข้อจำกัดภายนอก กล่าวคือเป็นสถาปัตยกรรมที่เสมือนเกิดขึ้นจากแนวคิดบริสุทธิ์โดยตรง แนวทางนี้ทำให้งานของเขาแต่ละชิ้นมีเอกภาพสูง ทุกองค์ประกอบถูกกำหนดโดยทฤษฎีหรือแนวคิดเฉพาะของอาคารนั้นๆ หนึ่งในกลยุทธ์ที่ Olgiati ใช้เพื่อรักษาความบริสุทธิ์ของแนวคิดคือการเลือกใช้วัสดุเพียงประเภทเดียวหรืออย่างน้อยให้มีความสม่ำเสมอทั้งโครงการ ซึ่งช่วยเน้นย้ำแนวความคิดหลักของอาคารให้ชัดเจนยิ่งขึ้น วัสดุและรายละเอียดถูกใช้เพื่อเสริมให้รูปทรงหลัก

Non referential architecture

แนวคิด สถาปัตยกรรมไร้การอ้างอิง (Non-referential architecture) เป็นหลักปรัชญาการออกแบบสถาปัตยกรรมที่เสนอโดย Valerio Olgiati สถาปนิกชาวสวิส ผู้ซึ่งเชื่อว่างานสถาปัตยกรรมควรมีความหมายอยู่ในตัวเองโดยไม่ต้องพึ่งพาการอ้างอิงถึงสิ่งอื่นภายนอก ไม่ว่าจะเป็นบริบททางประวัติศาสตร์ สัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม หรืออุดมการณ์ใดๆ แนวคิดนี้เกิดขึ้นท่ามกลางยุคสมัยที่สังคมไม่มีบรรทัดฐานสากลหรืออุดมการณ์ร่วม ทำให้ Olgiati เห็นความจำเป็นในการสร้างสถาปัตยกรรมที่ไม่ตั้งอยู่บนการอ้างอิง และไม่ต้องทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งอื่น งานเขียน *“Non-Referential Architecture”* (Olgiati & Breitschmid, 2019) ของ Olgiati ซึ่งร่วมเขียนกับ Markus Breitschmid ได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นเสมือนแถลงการณ์ (Manifesto) สำหรับสถาปัตยกรรมแนวใหม่นี้ ซึ่งนำเสนอกรอบความคิดให้แก่วงการสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในการออกแบบที่ปราศจากกรอบอุดมการณ์ตายตัว

โดย Olgiati ใช้คำว่า “Non-Referentiality” เพื่ออธิบายสถาปัตยกรรมที่ไม่โยงใยกับบริบทหรือความหมายภายนอก หากแต่มุ่งเน้นที่คุณค่าสุนทรียะและประสบการณ์เชิงพื้นที่ที่ตัวอาคารสร้างขึ้นเองให้แก่ผู้ใช้งาน Olgiati ให้มุมมองไว้อย่างชัดเจนว่า *“สถาปัตยกรรมควรเป็นการกระทำ (Action) ไม่ใช่การตอบสนอง มันควรมาจากตัวของมันเองเท่านั้น”* นั่นคือการออกแบบควรเกิดจากแนวความคิดภายในงานสถาปัตยกรรม ไม่ใช่การตอบสนองตามบริบทหรือความคาดหวังภายนอก ด้วยเหตุนี้ เขาจึงมักปฏิเสธการปรับตัวตามบริบทแวดล้อมอย่างผิวเผิน และมุ่งสร้างอาคารที่มีระเบียบภายในของตนเองเสมือนวิหารที่ตั้งตระหง่านโดดเดี่ยว (เขายอมรับว่า *“รูปแบบวิหาร (Temple)... ซึ่งเป็นอาคารที่ดำเนินตามกฎเกณฑ์ของตัวเอง เป็นธีมที่พบได้ตลอดในงานของผม”*

“ความเงียบ” ในสถาปัตยกรรมก็เป็นอีกมิติหนึ่งของแนวคิดนี้ อาคารที่ไร้การอ้างอิงไม่พยายามจะ “สื่อสาร” อะไรออกมาตรงๆ ผ่านสัญลักษณ์หรือรูปทรงที่คนทั่วไปเชื่อมโยงกับความหมาย แต่กลับสร้างประสบการณ์ทางสถาปัตยกรรมที่บริสุทธิ์ให้แก่ผู้ใช้งาน ความ“เงียบ”ในบริบทของ Olgiati จึงหมายถึงการที่อาคารไม่ได้ให้ความหมายโดยนัยผ่านบริบทหรือสัญลักษณ์

หากแต่ปล่อยให้รูปทรง แสงเงา วัสดุ และพื้นที่ว่าง เป็นผู้สร้างความรู้สึกและความหมายแก่ผู้ใช้งานโดยตรง ส่วนสำคัญอีกด้านของปรัชญานี้คือแนวคิดเรื่อง การไม่มีบริบท (Contextless) หรือการไม่ผูกมัดตนเองกับสถานที่และวัฒนธรรมเฉพาะใดๆ Olgiati กล่าวว่า “ผมเชื่อว่าเราสามารถสร้างสถาปัตยกรรมที่ไม่ถูกกำหนดด้วยบริบท... สถาปัตยกรรมสามารถพัฒนาจากไอเดียหรือแนวคิดที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับบริบทเลย” โดย Olgiati เลือกที่จะมองข้ามการตีความทางปรัชญา ศาสนา หรือสังคมของสถานที่นั้นๆ เพื่อมุ่งตรงไปยัง องค์ประกอบสำคัญของสถาปัตยกรรม ผลลัพธ์คือการออกแบบที่มีความเป็นอิสระ (Autonomy) สูง เน้นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมอย่างรูปทรง พื้นผิว โครงสร้าง และแสง ในฐานะสิ่งที่สร้างความหมายได้ด้วยตัวมันเอง

Olgiati เคยถูกถามในการสัมภาษณ์ว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่อาคารจะ “ดำรงอยู่ได้เพียงทางเดียวเท่านั้นโดยที่สถาปนิกเองไม่เชื่อถือสิ่งใดเลย” คำตอบของเขาคือ *“ผมได้เรียนรู้ว่าหนทางเดียวที่จะทำสถาปัตยกรรมที่ไม่เป็นสัญลักษณ์และไม่อิงประวัติศาสตร์ คือการสร้างอาคารที่เป็นสถาปัตยกรรมล้วนๆ (Purely Architectural)”* นั่นคือทำให้อาคารเป็นตัวของมันเองอย่างที่สุด ปราศจากนัยยะเชิงสัญลักษณ์หรือการประนีประนอมตามบริบทหรือความนิยม ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่า Olgiati ปฏิเสธบริบทโดยสิ้นเชิง แต่เขาจะตีความบริบทออกมาใหม่ในภาษาทางสถาปัตยกรรมของตนเอง เช่น ใช้รูปทรงพื้นฐานหรือคุณสมบัติแสงเงาช่วยเชื่อมโยงอาคารกับสถานที่อย่างแยบยลมากกว่าจะลอกเลียนรายละเอียดผิวเผินของบริบทนั้นๆ

ในงานเขียน *Non-Referential Architecture (2019)* Olgiati และ Breitschmid ได้นำเสนอหลักการสำคัญเพื่อรองรับแนวคิดของสถาปัตยกรรมไร้การอ้างอิง หลักการเหล่านี้เปรียบเสมือนกรอบความคิดที่สถาปนิกสามารถใช้ในการออกแบบโดยไม่ต้องอ้างอิงสิ่งภายนอก (แม้ผู้เขียนจะย้ำว่าไม่ใช่สูตรสำเร็จตายตัว แต่เป็น กรอบความเป็นไปได้ สำหรับสถาปัตยกรรมปัจจุบัน) ได้แก่

1) Experience of Space (ประสบการณ์เชิงพื้นที่): หลักการข้อแรกเน้นการให้น้ำหนักกับประสบการณ์สากลของพื้นที่ภายในอาคารที่มนุษย์ทุกคนสามารถรับรู้ร่วมกันได้ แทนที่จะมองว่าประสบการณ์ขึ้นกับการตีความส่วนบุคคลตามแนวคิดปรากฏการณ์วิทยา Olgiati เชื่อว่าพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมสามารถสร้างประสบการณ์ที่ชัดเจนและมีพลังซึ่งชี้นำความรู้สึกนึกคิดของผู้ใช้งานได้ ยกตัวอย่างเช่น การจัดแสง เงา สัดส่วน และลำดับของพื้นที่สามารถทำให้ผู้ใช้เกิดอารมณ์และความหมายร่วมคล้ายกัน ซึ่งตรงข้ามกับแนวคิดที่ว่าความหมายของพื้นที่ขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล

Olgiati ยอมรับอย่างตรงไปตรงมาว่า *“ผมไม่อยากให้อาคารของผมคนเข้าใจได้ในเสี้ยววินาทีแรก... ผู้คนต้องใช้ปัญญาในการสัมผัสมัน”*

2) Oneness (ความเป็นหนึ่งเดียว): Olgiati เน้นย้ำความจำเป็นของ “แนวคิดหลักหนึ่งเดียว” ในการออกแบบ ซึ่งจะทำให้อาคารมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวทางสถาปัตยกรรม หลักการนี้นำไปสู่การแบ่งแยกระหว่าง *“สถาปัตยกรรมแบบแบ่ง”* กับ *“สถาปัตยกรรมแบบเพิ่ม”* โดย Olgiati ให้เหตุผลว่างานสถาปัตยกรรมที่ดีควรเกิดจากการมองพื้นที่เป็นองค์รวมหนึ่งเดียวก่อนแล้วจึงค่อยแบ่งย่อยภายใน ไม่ใช่การนำส่วนประกอบย่อยหลายๆ ส่วนมาประกอบกันทีหลัง สถาปัตยกรรมแบบแบ่งจะคงไว้ซึ่งภภาพรวมที่ชัดเจน (ตามหลัก Oneness) ในขณะที่การเพิ่มส่วนย่อยอย่างไร้ทิศทางจะขาดภภาพรวมและความชัดเจนของไอเดียทั้งหมด นอกจากนี้ Olgiati ยังวิจารณ์การออกแบบแบบ “เพิ่มส่วน” ว่าเป็นการออกแบบที่ไร้เดียงสาและใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล ทำให้งานขาดความสมเหตุสมผลและความหนักแน่นของแนวคิดหลัก

3) Newness (ความใหม่): หลักการนี้ไม่ได้หมายถึงการแสวงหาความทันสมัยหรือล้ำยุคเชิงเทคโนโลยี แต่หมายถึงการสร้างโลกความเป็นไปได้ใหม่ผ่านสถาปัตยกรรม กล่าวคือ อาคารควรนำเสนอประสบการณ์ที่ผู้ใช้งานไม่เคยพบเจอมาก่อน ชวนให้จินตนาการถึงสิ่งที่ไม่เคยมี และเปิดขอบเขตความหมายใหม่ๆ ซึ่งช่วยกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์และการตีความของผู้คน หลักการ “ความใหม่” นี้สะท้อนเจตนาของ Olgiati ที่จะให้สถาปัตยกรรมทำหน้าที่*ท้าทาย*และ*เร้าอารมณ์* เพื่อก่อให้เกิดมุมมองหรือความเข้าใจใหม่ในการใช้อาคาร

4) Construction (โครงสร้างและวัสดุ): หลักการที่สี่เน้นความสำคัญของการเลือกใช้โครงสร้างและวัสดุอย่างเป็นเอกภาพ Olgiati เชื่อว่าการตัดสินใจเชิงก่อสร้าง (เช่น การเลือกวัสดุชนิดเดียวหลักๆ ในงานออกแบบหนึ่งงาน) จะช่วยเสริมพลังให้แนวคิดหลักโดดเด่นและสร้างประสบการณ์ที่หนักแน่นยิ่งขึ้น การใช้วัสดุและระบบโครงสร้างที่เรียบง่ายแต่ชัดเจนสอดคล้องกับแนวคิดการสร้าง “ความเป็นหนึ่งเดียว” และหลีกเลี่ยงการใช้วัสดุหลากหลายที่อาจทำให้งานออกแบบดูซับซ้อนโดยไม่จำเป็น

5) Contradiction (ความขัดแย้ง): หลักการนี้ไม่ได้หมายถึง “ความขัดแย้งแบบขัดแย้งกันเอง” แต่หมายถึงการ อยู่ร่วมกันของสิ่งตรงข้ามในอาคารเดียวกัน อย่างตั้งใจ เช่น มวลทึบหนักที่มีช่องเปิดเบา หรือวัสดุหยาบที่อยู่ร่วมกับผิวเรียบ จุดประสงค์คือเพื่อสร้างความคิด ที่ทำให้ผู้ใช้งานเกิดความสงสัย ฉุกคิด และขบคิดต่อประสบการณ์เชิงสถาปัตยกรรมนั้น มากกว่าจะรับรู้มันอย่างผ่าน ๆ โดยไม่มีการตั้งคำถาม Olgiati ใช้ความขัดแย้งเป็น “เครื่องมือในการสร้างความหมาย” จากภายในไม่ใช่การเล่าเรื่องแบบมีโครงเรื่อง แต่เป็นการสร้างพลังผ่านแรงปะทะขององค์ประกอบที่ไม่ลงรอยกัน

6) Order (ระเบียบ): Olgiati มองว่าแม้สถาปัตยกรรมของเขาจะไม่อิงกับบริบทภายนอก แต่ภายในงานออกแบบควรต้องมี “ตรรกะภายในที่แน่นแฟ้น” หรือโครงสร้างทางความคิดที่ทำให้งานทั้งหมดมีความเป็นระเบียบ (order) ไม่ใช่การจัดวางตามอารมณ์ หลักการนี้คล้ายกับแนวคิดของ Kahn ที่ว่า “order is the beginning of design” (Kahn, 1991, p. 22) ซึ่งเชื่อว่าระเบียบเป็นเงื่อนไขของการสร้างสิ่งที่มีความหมายได้

7) Sense-making (การสร้างความหมาย): แม้จะเป็น “non-referential” แต่งานของ Olgiati ก็ ไม่ใช่งานที่ปราศจากความหมาย เพียงแต่ความหมายในที่นี้ไม่ได้เกิดจากการอ้างอิงถึงสิ่งอื่น (เช่น วัฒนธรรม ศาสนา ประวัติศาสตร์) แต่เป็นความหมายที่เกิดจากประสบการณ์ตรงของผู้ใช้กับพื้นที่ เช่น การเคลื่อนที่ บรรยากาศของแสง ความสัมพันธ์ของมวล รูปทรง ความสงัด ฯลฯ Olgiati เชื่อว่าสถาปัตยกรรมที่ดีจะ “สร้างความหมายขึ้นเอง” โดยไม่ต้อง “บอกความหมาย”

แนวคิด *Non-Referential Architecture* ของ Valerio Olgiati เป็นข้อเสนอที่ทรงพลังในการมองสถาปัตยกรรมยุคใหม่ มันเรียกร้องให้สถาปนิกสร้างอาคารที่มีความหมายในตัวเอง ปราศจากการยึดติดกับบริบทภายนอกหรือสัญลักษณ์ที่ตายตัว แนวคิดนี้ตั้งอยู่บนฐานคิดว่าปัจจุบันเราอยู่ในโลกที่ไม่มีความหมายสมมุติหรืออุดมการณ์ใดเป็นที่ยอมรับร่วมกันอีกแล้ว อาคารในทัศนะนี้จึงควรเป็นวัตถุที่เงียบงัน แต่เปี่ยมไปด้วยพลังแห่งประสบการณ์ ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ใช้งานตีความและสร้างความหมายขึ้นเองผ่านการรับรู้ของตน

เมื่อเปรียบเทียบกับแนวทางอื่นๆ เราพบว่า Non-referential architecture ของ Olgiati ยืนอยู่ในจุดสุดขั้วฝั่งหนึ่ง ระหว่างที่อีกฝั่งหนึ่งคือสถาปัตยกรรมที่อิงบริบทและสัญลักษณ์ (เช่น Critical Regionalism และ Postmodernism) ในขณะที่แนวคิดของ Olgiati สะท้อนความสอดคล้องกับความพยายามของสถาปนิกบางราย เช่น Peter Eisenman ที่ต้องการให้งานออกแบบเป็นอิสระจากพันธนาการภายนอก แต่ Olgiati ก็พัฒนาแนวคิดนี้ไปอีกขั้นด้วยการเน้นคุณค่าของประสบการณ์สากลและความเป็นหนึ่งเดียวของงานออกแบบ

4.8.2 กรณีศึกษา อาคารพิพิธภัณฑ์ Pearling Site and Entrance



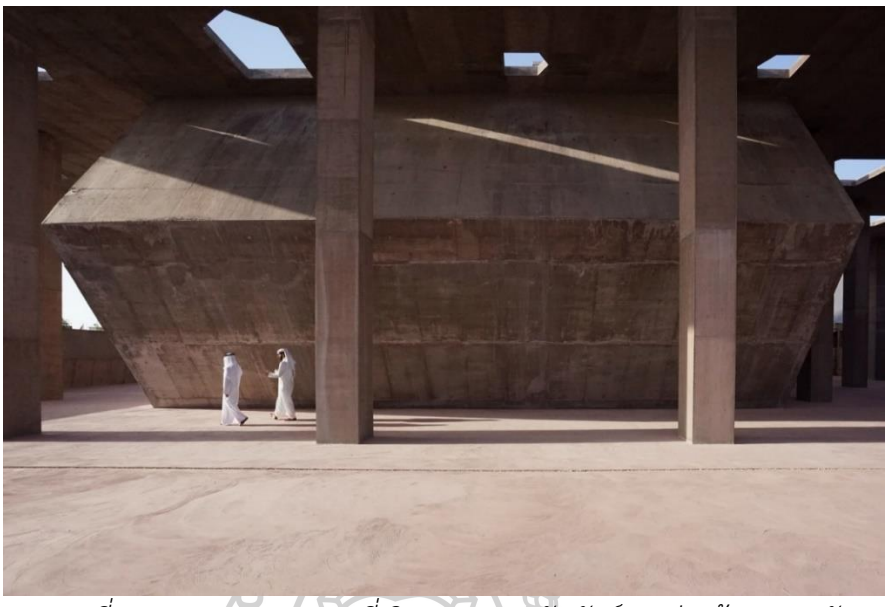
รูปภาพที่ 163 ภาพรวมของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati



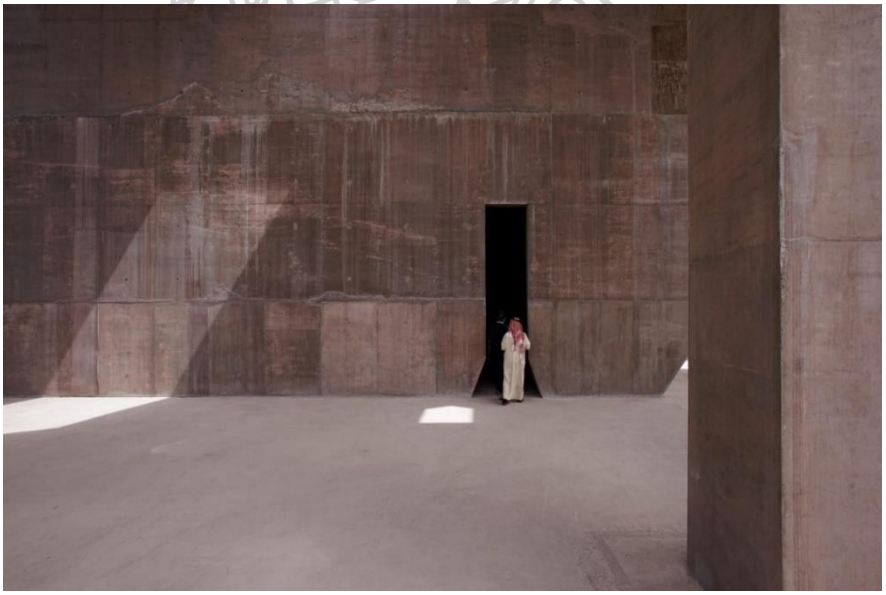
รูปภาพที่ 164 แสดงหลังคาขนาดใหญ่ที่ครอบคลุมทั้งโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati



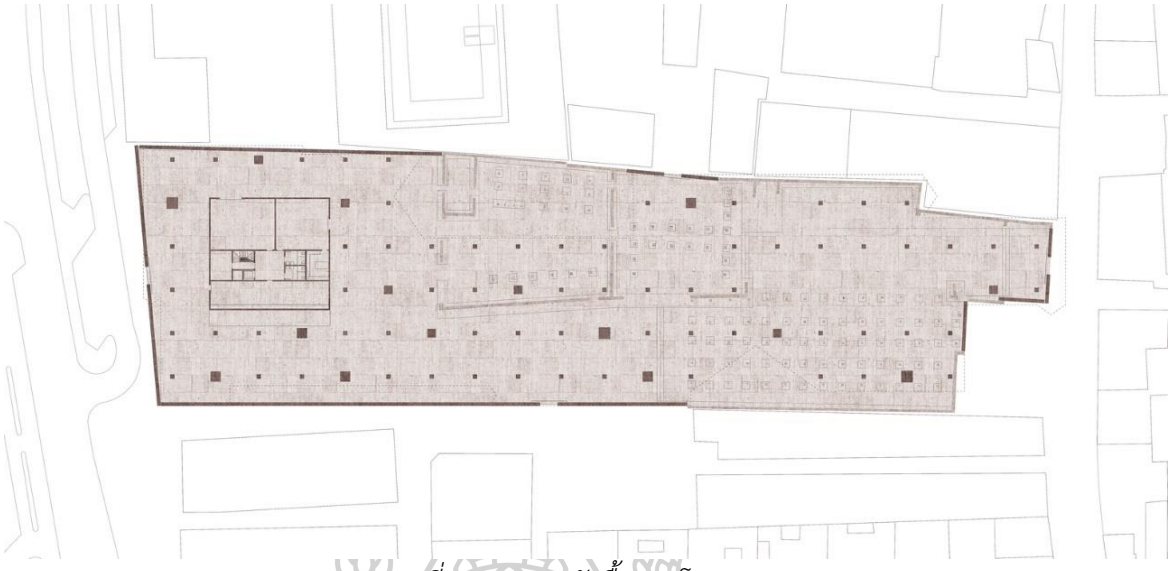
รูปภาพที่ 165 แสดงบรรยากาศที่เกิดจาก ความสัมพันธ์ระหว่างห้องและหลังคา

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati



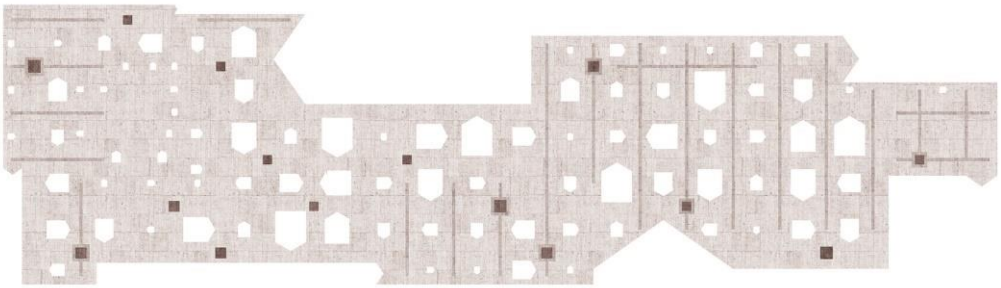
รูปภาพที่ 166 แสดงช่องเปิด

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati



รูปภาพที่ 167 แสดงผังพื้นของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati

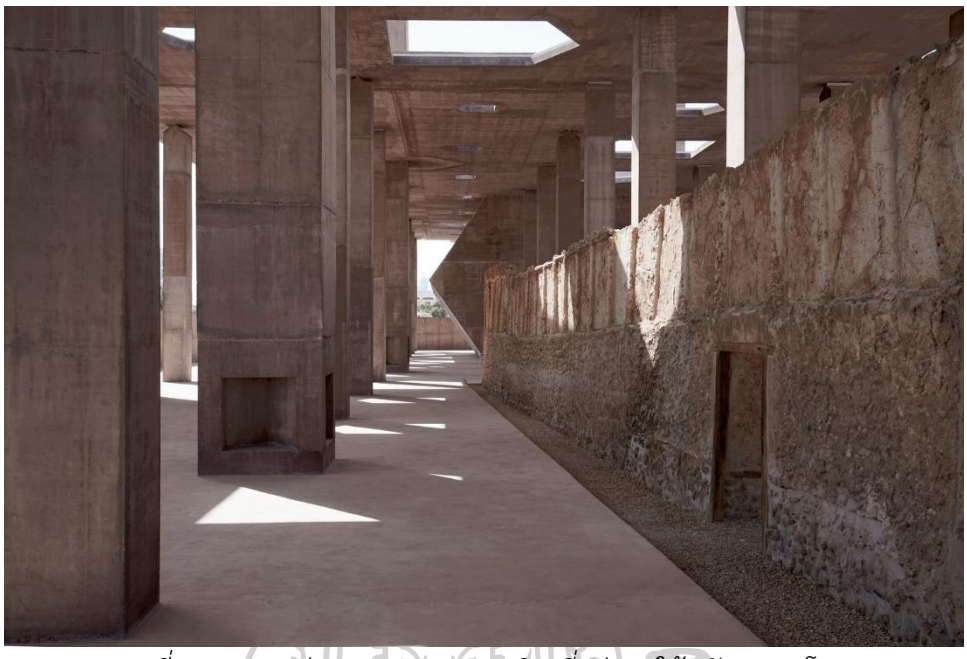


รูปภาพที่ 168 แสดงหลังคาของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati

<u>ข้อมูลโครงการและการออกแบบ</u>

พิพิธภัณฑ์ Pearling Site Museum and Entrance สร้างเสร็จในปี ค.ศ. 2019 โครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการ “เส้นทางไข่มุก” (Pearling Path) ที่ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกโลกโดยองค์การยูเนสโกในปี ค.ศ. 2012 เพื่ออนุรักษ์และนำเสนอประวัติศาสตร์ของอุตสาหกรรมไข่มุกซึ่งเคยรุ่งเรืองในภูมิภาคอ่าวเปอร์เซีย แนวคิดหลักของโครงการคือการสร้าง พื้นที่สำหรับชาวเมืองมูฮารัค โดยเปลี่ยนพื้นที่ว่างกลางเมืองให้กลายเป็นสถาปัตยกรรมแบบเปิดที่มีลักษณะกึ่งสาธารณะ โครงสร้างหลังคาคอนกรีตขนาดใหญ่ถูกยกสูงขึ้นจากระดับพื้นประมาณ 10 เมตร รองรับด้วยเสาคอนกรีตจำนวนมาก ซึ่งทำหน้าที่ทั้งทางโครงสร้างและการนิยามขอบเขตของพื้นที่ภายใน ขณะเดียวกันก็มีการผสานหอระบายลมแบบดั้งเดิม (Wind towers) เข้าไปในองค์ประกอบสถาปัตยกรรม เพื่อปรับสภาพอากาศให้เย็นลงอย่างเป็นธรรมชาติ หลังคานี้ไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้างเชิงวิศวกรรมเท่านั้น แต่ยังได้รับการออกแบบให้มีช่องเปิดทรงเรขาคณิตที่แสงธรรมชาติลอดผ่านได้ เกิดเป็นลวดลายแสงและเงาที่เปลี่ยนไปตลอดวัน โดยไม่ต้องพึ่งพาการตกแต่งหรือเทคโนโลยี ความพิเศษของโครงการนี้อยู่ที่การวางอาคารใหม่ครอบคลุมซากโบราณสถานของ 'Ammarat Yousif Ali Fakhro ซึ่งสร้างขึ้นใน ค.ศ. 1930 ทำให้เกิดความสัมพันธ์เชิงซ้อนระหว่างโครงสร้างใหม่และอดีตที่ยังดำรงอยู่ การไม่รื้อทิ้งอาคารเดิมแต่เลือกที่จะอนุรักษ์และให้มันกลายเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบใหม่ ที่ให้ความเคารพต่อบริบททางประวัติศาสตร์ วัสดุหลักที่ใช้ในโครงการคือคอนกรีตหล่อในที่ ซึ่งมีเฉดสีไล่จากชมพูไปจนถึงเทา และมีผิวสัมผัสที่หยาบ ร่องรอยของแบบหล่อไม้ยังคงอยู่บนผนัง เป็นการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ผ่านเนื้อแท้ของวัสดุ ซึ่งสอดคล้องกับเป้าหมายของโครงการที่ต้องการเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่วัฒนธรรม ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งปลูกสร้างที่โดดเดี่ยว ในแง่การใช้งาน อาคารหลังนี้ไม่เพียงทำหน้าที่เป็นพิพิธภัณฑ์ แต่ยังเป็นศูนย์กลางของกิจกรรมชุมชน ประกอบด้วยห้องจัดแสดงนิทรรศการ ห้องสมุด ห้องประชุม และพื้นที่เปิดสำหรับใช้ในกิจกรรมต่าง ๆ ที่มีความยืดหยุ่น ทั้งยังเชื่อมโยงกับลานภายนอกและเส้นทางท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม กล่าวได้ว่า โครงการนี้เป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของการผสานสถาปัตยกรรมร่วมสมัยเข้ากับบริบทท้องถิ่นและประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมอย่างกลมกลืน เป็น “อนุสาวรีย์ร่วมสมัย” ที่ไม่อิงกับความโอ่อ่าหรือการแสดงออกอำนาจ แต่กลับยึดมั่นในคุณค่าของความสงบ ความยั่งยืน และการมีอยู่ร่วมกันของอดีต ปัจจุบัน และผู้คน



รูปภาพที่ 169 แสดงร่องรอยของอาคารเดิม ที่อยู่ภายใต้หลังคาของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/914629/pearling-site-museum-and-entrance-valerio-olgiati

Exterior Expression: โครงสร้างหลังคาคอนกรีตขนาดใหญ่สูง 10 เมตร ครอบคลุมซากอาคารเก่า ที่ทั้งทรงพลังและเคารพบริบทเดิม ผ่านความสมดุลระหว่าง “น้ำหนัก” ของรูปทรงและ “ความว่าง” ของพื้นที่ หลังคาที่เจาะช่องเปิดเพื่อทำให้ส่วนหลังคาเบาขึ้น ส่งเสริมบรรยากาศเชื่อมโยงกับพื้นที่ภายนอกโครงการ

Durability and Timelessness: ใช้คอนกรีตเปลือย ไม่ตกแต่ง เส้นสายเรียบง่าย สื่อถึงความมั่นคงและไร้กาลเวลา โดยไม่สื่อสารถึงการตกแต่งใดๆเกินความจำเป็น

Symbolic and Meaning: พื้นที่ใต้หลังคาเป็น “ห้องเมือง” ที่เปิดกว้างและเคารพมรดกทางวัฒนธรรม ถ่ายทอดคุณค่าผ่านแสงเงาและภาวะของพื้นที่ มากกว่าผ่านสัญลักษณ์โดยตรง

Aesthetic Expression: แสงธรรมชาติ สร้างแสง เงาที่เปลี่ยนตลอดวัน ผิวคอนกรีตเปลือยแสดงความงามที่ไม่ปรุงแต่ง ให้ผู้ใช้สัมผัสและตีความด้วยตนเอง ผ่านรูปทรงที่แปลกตาในรายละเอียด

Mass Participation: เปิดพื้นที่โดยไม่มีรั้ว เป็นสถานที่ของเมือง ที่ผู้คนเข้ามาใช้พักผ่อนหรือจัดกิจกรรม เสริมบทบาทสาธารณะของสถาปัตยกรรม อาคารถูกสร้างขึ้นโดยไม่ลบล้างซากเดิม ซึ่งเป็นการทำงานร่วมกับอดีตและปัจจุบัน

4.8.3 กรณีศึกษา อาคารสตูดิโอ Atelier Bardill



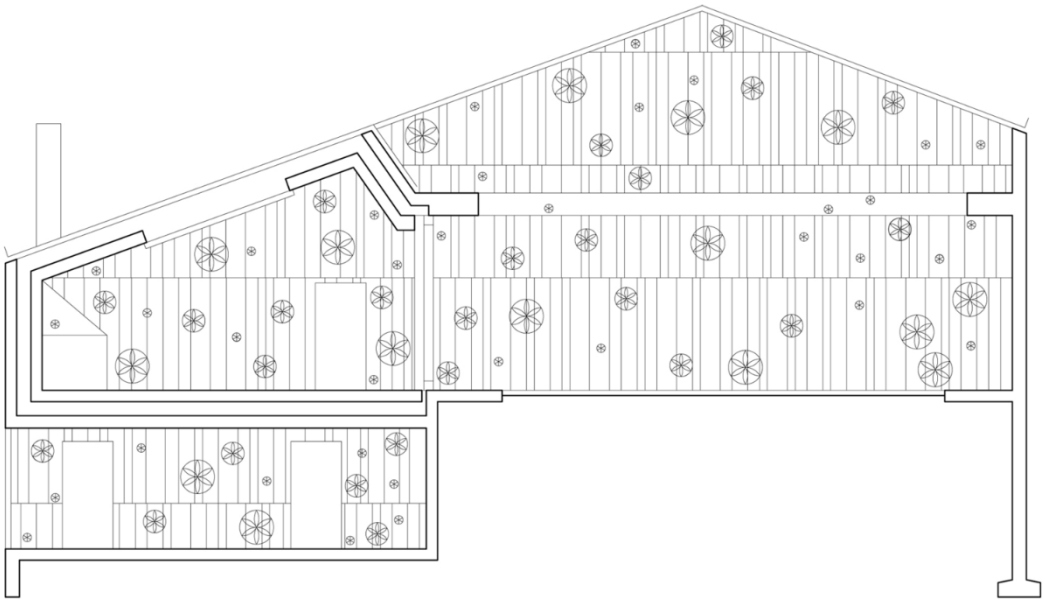
รูปภาพที่ 170 แสดงภาพรวมโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/58695/atelier-bardill-valerio-olgiati



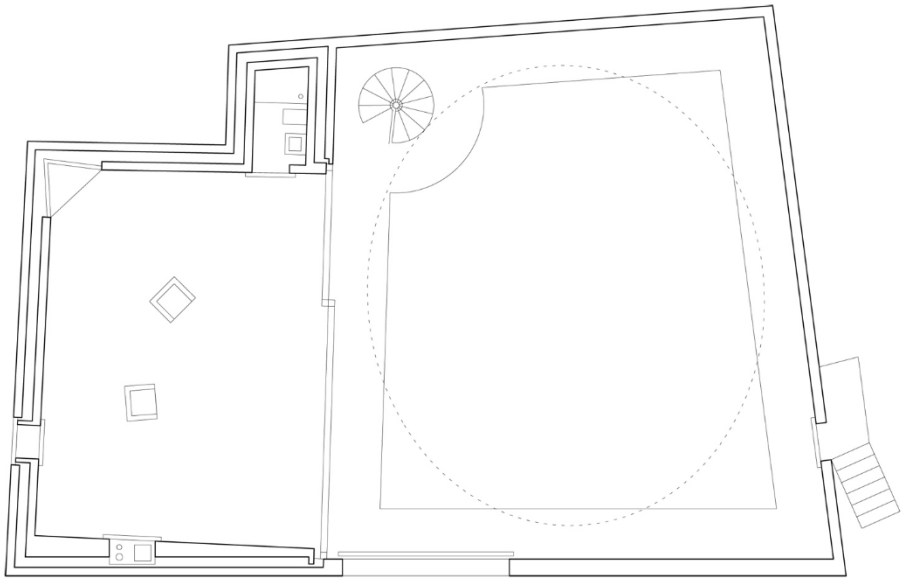
รูปภาพที่ 171 แสดงการสื่อสารบนผนังอาคาร

ที่มา: https://www.archdaily.com/58695/atelier-bardill-valerio-olgiati



รูปภาพที่ 172 แสดงการสื่อสารภายในรูปตัดอาคาร

ที่มา: https://www.archdaily.com/58695/atelier-bardill-valerio-olgiati



รูปภาพที่ 173 แสดงผังพื้น

ที่มา: https://www.archdaily.com/58695/atelier-bardill-valerio-olgiati

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

Atelier Bardill คือโครงการสถาปัตยกรรมที่ออกแบบโดย Valerio Olgiati แล้วเสร็จในปี ค.ศ. 2007 ตั้งอยู่ที่หมู่บ้าน Scharans รัฐ Graubünden ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ซึ่งเป็นพื้นที่ชนบทที่มีข้อจำกัดด้านการอนุรักษ์ทางสถาปัตยกรรมอย่างเข้มงวด ตัวโครงการได้รับการออกแบบให้เป็นที่ทำงานและสตูดิโอของกวีและนักดนตรี Linard Bardill โดยมีลักษณะเป็นพื้นที่ปิดล้อม แต่เปิดโล่งภายในเพื่อรองรับกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์และสมาธิ ลักษณะทางกายภาพของ Atelier Bardill มีขนาดเล็กเพียง 40 ตารางเมตร เป็นอาคารที่ตั้งอยู่ในแนวระดับเดียวกับที่ตั้งของโรงนาเดิมซึ่งรื้อถอนไปก่อนหน้า การอนุญาตก่อสร้างบนพื้นที่นี้มีเงื่อนไขให้สามารถคงขนาดและปริมาตรของโรงนาเดิมไว้ได้ Olgiati จึงเลือกออกแบบอาคารเป็น “กล่องคอนกรีตสีแดงเข้ม” ที่มีลักษณะปิดทึบจากภายนอกโดยไม่มีหน้าต่างหรือช่องเปิดใด ๆ เลย อย่างไรก็ตาม ภายในกลับถูกจัดวางให้เป็นพื้นที่เปิดโล่งแบบที่มีช่องเปิดขนาดใหญ่ทรงกลมอยู่กลางหลังคา ทำหน้าที่เป็นแหล่งรับแสงธรรมชาติหลักของอาคาร องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้อาคารนี้โดดเด่นคือวัสดุและพื้นผิวที่ใช้ คอนกรีตหล่อในที่สีแดงเข้มที่ใช้ในการก่อสร้างผสมผสานกับลวดลายดอกไม้สลักนูนต่ำ (Rosette reliefs) ซึ่งหล่อเข้าไปพร้อมกับโครงสร้างคอนกรีตโดยตรง ผนังคอนกรีตไม่ได้เป็นเพียงโครงสร้างรับน้ำหนัก แต่ยังทำหน้าที่เป็นฉากหลังให้กับแสงเงาที่ตกกระทบเข้ามาจากช่องแสงบนหลังคา ลวดลายเหล่านี้ให้ความรู้สึกทั้ง “ประณีตและหยาบกร้าน” ไปพร้อมกัน สะท้อนลักษณะกวีในแบบของ Bardill ที่เชื่อมโยงความงามของภาษาเข้ากับธรรมชาติของเทือกเขา โครงสร้างของอาคารทั้งหมดถูกยกสูงจากพื้นเล็กน้อยด้วยฐานคอนกรีตบาง ๆ และไม่มีรายละเอียดตกแต่งภายนอกเพิ่มเติม ตัวอาคารจึงสื่อสารกับผู้พบเห็นผ่านความนิ่ง ความหนักแน่น และความทึบตัน ซึ่งตัดกับภูมิทัศน์ภูเขาและอาคารบ้านเรือนในหมู่บ้านโดยรอบได้อย่างมีนัยยะสำคัญ Atelier Bardill เป็นงานออกแบบที่แสดงถึงแนวคิด “สถาปัตยกรรมในฐานะวัตถุแห่งสมาธิ” โดยเฉพาะในวิธีที่สถาปนิกขณะเดียวกันก็สื่อสารกับบริบทได้อย่างลึกซึ้ง คือจุดบรรจบระหว่างความเคร่งขรึมของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่กับระดับความหมายทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของสถานที่ สถาปัตยกรรมนี้จึงไม่ใช่เพียงพื้นที่ทางกายภาพ หากเป็นพื้นที่ของความคิด ซึ่งสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของเจ้าของอาคารที่เป็นกวีและศิลปินผู้ต้องการพื้นที่ส่วนตัวและกำหนดสภาพแวดล้อมภายใน โดยสรุป Atelier Bardill เป็นตัวอย่างเด่นของ จุดบรรจบระหว่างความเคร่งขรึมของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่กับชั้นความหมายทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของสถานที่ สถาปัตยกรรมนี้จึงไม่ใช่เพียงพื้นที่ทางกายภาพ หากเป็นพื้นที่ของความคิด การสะท้อนตนเป็นงานที่เสนอ “ความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัย” ผ่านการลดทอน และการเคารพต่อบริบทของสถานที่และจิตวิญญาณของผู้ใช้อาคารอย่างลึกซึ้ง



รูปภาพที่ 174 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างบรรยาศภายในและภายนอก

ที่มา: https://www.thisispaper.com/mag/atelier-bardill-valerio-olgiati

Exterior Expression: อาคารคอนกรีตสีแดงเข้มรูปทรงกล่องทึบ ไม่มีหน้าต่าง เน้นความนิ่งสงบ ขณะเดียวกันก็แสดงความโดดเด่น ผ่านคอนกรีต ทีแตกต่างจากอาคารโดยรอบ แต่ก็ยังมีรูปแบบที่เรียบง่าย กลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม ช่องเปิดที่ติดกับถนนสาธารณะยังเผยให้ผู้คนภายนอกสามารถปฏิสัมพันธ์กับตัวศิลปินได้ในบางช่วงเวลา

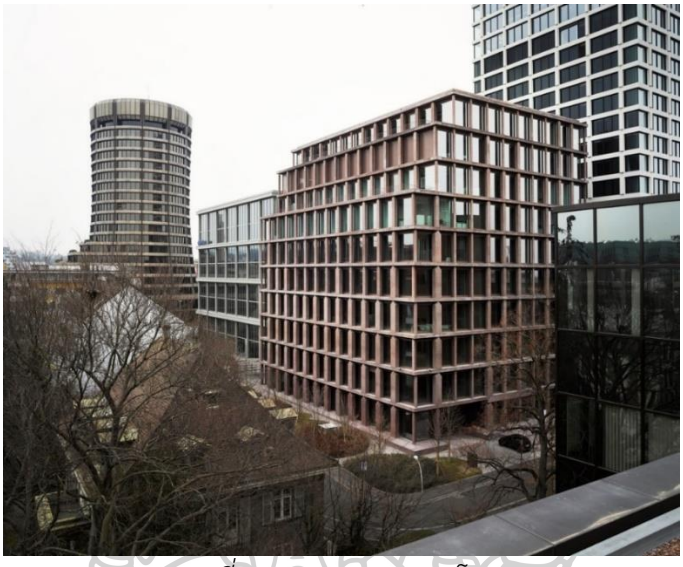
Durability and Timelessness: ใช้วัสดุคอนกรีตหล่อในที่ สร้างความทนทานและไม่ต้องการการตกแต่ง ช่วยสื่อถึงความถาวรและอยู่เหนือกาลเวลา

Symbolic and Meaning: ลวดลอยดอกไม้ที่พยายามสื่อสารผ่าน พื้นผิวอาคาร และการเปิดลานกลางบ้านเพื่อเชื่อมโยงกับธรรมชาติ และสร้างบรรยากาศที่แตกต่างไปจากบริบทโดยรอบ

Aesthetic Expression: แสงธรรมชาติส่องผ่านช่องเปิดบนหลังคาทรงกลม สร้างการ Frame มุมมองที่เป็นพื้นที่ของการจดจำ ผนังคอนกรีตมีลวดลายดอกกุหลาบเพิ่มสัมผัสทางศิลปะและสื่อสารกับพื้นที่ภายในและภายนอกอาคาร

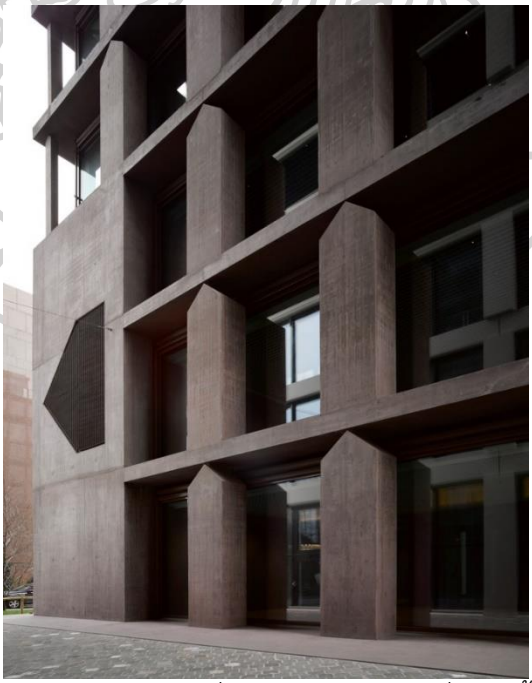
Mass Participation: แม้เป็นพื้นที่ส่วนตัว แต่เปิดให้สาธารณะเข้าชมบางช่วง สร้างความเชื่อมโยงกับชุมชน หรือการเปิดช่องเปิด ที่ผู้คนภายนอกสามารถมองผ่านเข้าไปยังลานกลางบ้านได้ โดยยกพื้นบ้านให้เกิดความเป็นส่วนตัวเคารพข้อกำหนดพื้นที่อนุรักษ์ ปรับปริมาตรอาคารให้สอดคล้องกับโรงนาเดิม สร้างความกลมกลืนกับบริบทและวัฒนธรรมท้องถิ่น

4.8.4 กรณีศึกษา อาคารสำนักงาน Baloise Insurance Company



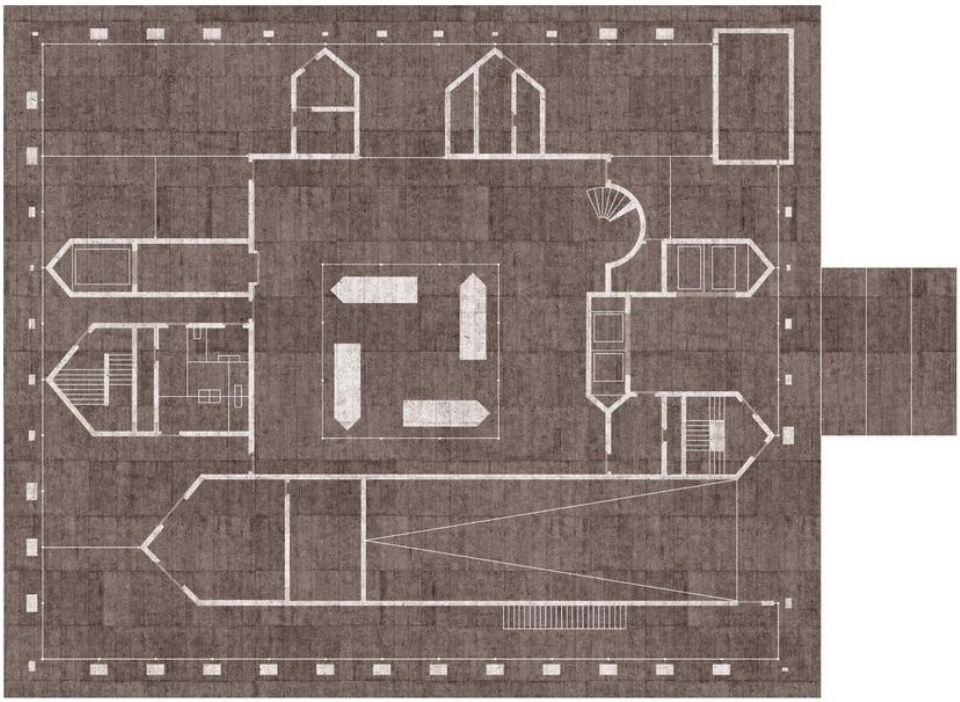
รูปภาพที่ 175 แสดงภาพรวมโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery



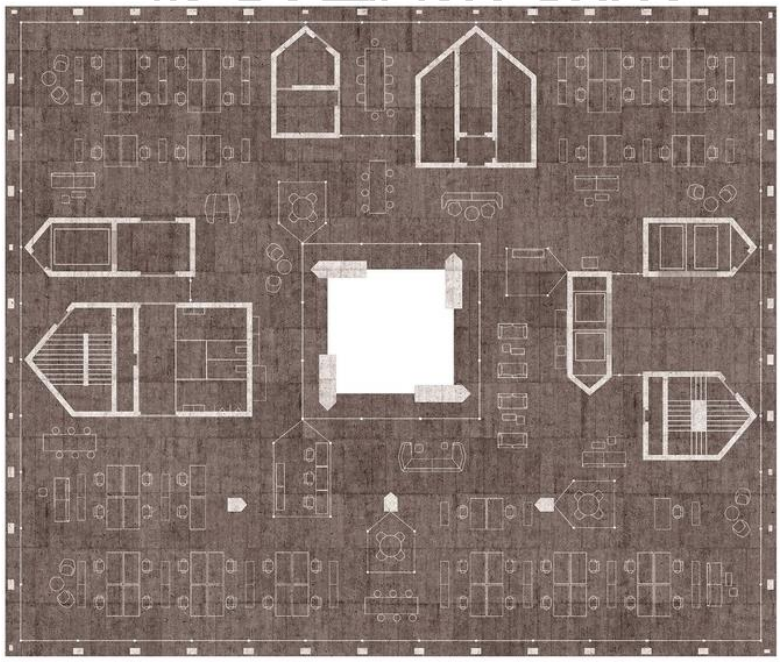
รูปภาพที่ 176 แสดงระบบโครงสร้างที่เป็นส่วนนึงของการสื่อสารน้ำหนักของโครงการ

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery



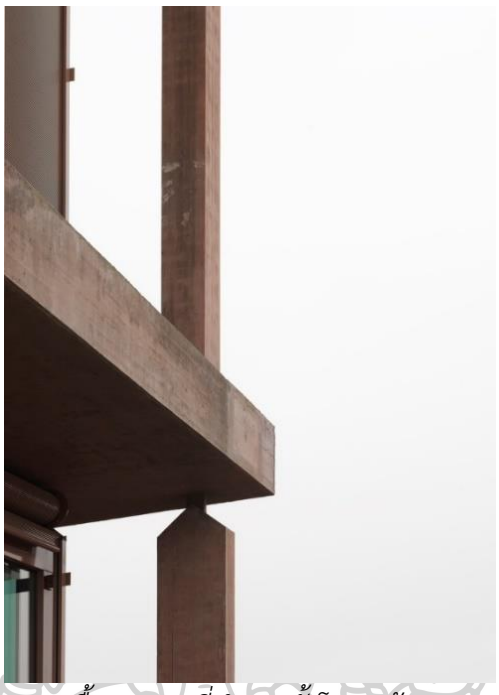
รูปภาพที่ 177 แสดงระบบพื้นที่ ชั้น 1

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery



รูปภาพที่ 178 แสดงระบบพื้นที่ภายใน ผ่านผังพื้น

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery



รูปภาพที่ 179 แสดงระบบพื้นและเสาที่ทำงานทั้งโครงสร้างและการสื่อสารถึงความเบา

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery



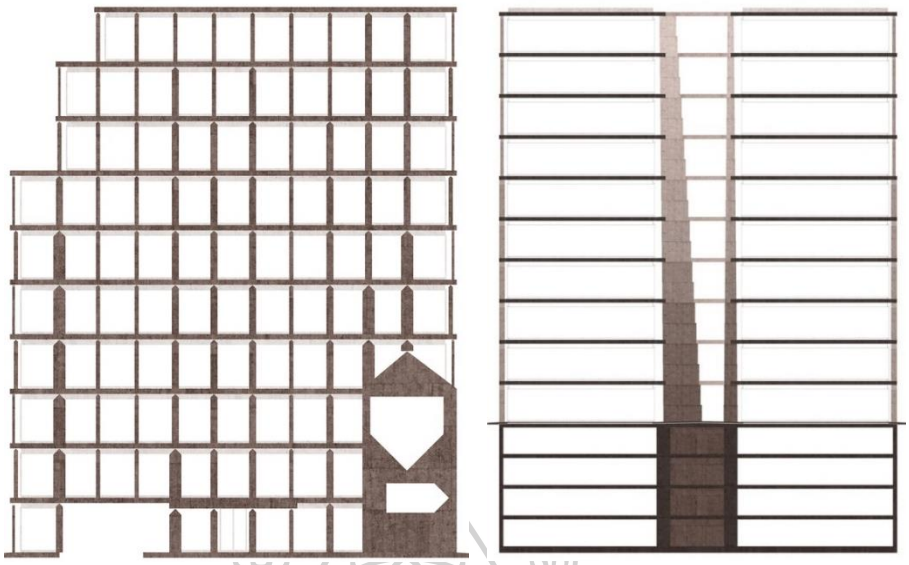
รูปภาพที่ 180 แสดงผนังภายใน ที่แยกน้ำหนักออกจากกันซึ่งทำงานร่วมกับแสงธรรมชาติ

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery

ข้อมูลโครงการและการออกแบบ

อาคารสำนักงานของบริษัทประกันภัย Baloise ซึ่งตั้งอยู่ใจกลางเมืองบาเซิล ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ นับเป็นหนึ่งในผลงานร่วมสมัยที่แสดงให้เห็นถึงการตีความ “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในบริบทใหม่ได้อย่างเด่นชัด โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาผ่านแนวคิดของ Valerio Olgiati ที่ยึดถือแนวทาง “Non-Referential Architecture” อย่างเคร่งครัด กล่าวคือ สถาปัตยกรรมไม่ได้ทำหน้าที่ในการแทนค่าสิ่งอื่น ไม่อ้างอิงประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม หรือสัญลักษณ์ใด ๆ แต่กลับมุ่งสร้าง “ภาวะ” ที่มีอยู่ในตัวอาคารเอง ด้วยภาษาทางพื้นที่ โครงสร้าง และวัสดุ

Olgiati ไม่ได้นำเสนออาคารแห่งนี้ในฐานะสิ่งที่ต้องการสื่อสารถึงอัตลักษณ์ขององค์กร หรือต้องการแสดงพลังของทุนหรืออำนาจผ่านความโอ่อ่าทางรูปทรง หากแต่กลับเลือกแสดงพลังแห่ง “ความหนักแน่น” และ “ความเป็นระเบียบ” ผ่านรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายและมีระบบ ตัวอาคารตั้งด้วยโครงสร้างแบบเสาซึ่งมีรูปทรงคล้าย “หน้าบ้าน” คอยรับแผ่นคอนกรีตแนวนอนที่เรียงซ้อนเป็นชั้น ทั้งรูปแบบและจังหวะของโครงสร้างนี้ไม่เพียงแต่ทำหน้าที่ด้านวิศวกรรม หากยังเป็นกลไกหลักในการกำหนดจังหวะพื้นที่ มุมมอง และการรับรู้ของผู้ใช้งาน พื้นผิวของอาคารถูกหล่อขึ้นจากคอนกรีตเปลือยสีแดงอมม่วง มีผิวสัมผัสที่ดิบ หยาบ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงรากฐานความคิดของ Olgiati ที่ให้ความสำคัญกับวัตถุและสสาร (Matter) มากกว่าการประดับตกแต่งหรือสัญลักษณ์ ความทึบและน้ำหนักของผนังนอกอาคาร ไม่ได้เป็นเพียงกรอบของตัวอาคาร แต่เป็นเครื่องมือในการควบคุมแสง เสียง และความรู้สึกของผู้ใช้งาน ทั้งยังทำหน้าที่สร้าง “จังหวะ” ในการเข้าสู่อาคารซึ่ง Olgiati ตั้งใจออกแบบให้เป็นพื้นที่กึ่งปิดกั้น ไม่โปร่งใสต่อสายตาจากภายนอก ราวกับบอกว่าประสบการณ์ในตัวอาคารนี้ ต้องเกิดจากการ “เข้าไป” สัมผัสโดยตรง ไม่ใช่จากการ “มองเห็น” จากภายนอก แต่ Olgiati ใช้ความเรียบง่าย ความมั่นคง และจังหวะของแสงและเงาเพื่อสร้างภาวะทางอารมณ์ ตัวอาคารมีความเป็นอนุสาวรีย์ที่สื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ผ่านน้ำหนักของโครงสร้างที่แตกต่างกัน โดยที่ไม่อ้างอิงสิ่งใดเลยนอกจากตัวเอง



รูปภาพที่ 181 แสดงการสื่อสารของอาคารภายนอก (ภาพซ้าย) และภายในลานกลาง

ที่มา: https://www.archdaily.com/973375/office-tower-of-baloise-insurance-company-valerio-olgiati?ad_medium=gallery

Exterior Expression: อาคารแสดงความเรียบง่ายและมั่นคงผ่านโครงสร้างเสาคอนกรีตแนวตั้งที่ชัดเจนและจังหวะสม่ำเสมอ การรับรู้อาคารแสดงให้เห็นถึงขนาดที่แตกต่างกันของโครงสร้างภายนอกที่มีหลากหลายขนาด การออกแบบแสดงความโดดเด่น ไม่กลมกลืนหรือเลียนแบบบริบทโดยรอบ เพื่อเปิดพื้นที่ให้เกิดการตีความใหม่ระหว่างอาคารกับเมือง

Durability and Timelessness: ใช้คอนกรีตเปลือยสีแดงอมม่วงทั้งโครงการ รูปแบบโครงสร้างแสดงถึง น้ำหนัก ที่ทำให้ตัวอคารแสดงถึงความคงทนถาวรของโครงสร้าง

Symbolic and Meaning: ไม่มีการอ้างอิงวัฒนธรรมหรือองค์กร สถาปัตยกรรมสร้าง “ความหมายในตัวเอง” ตามแนวคิด non-referential architecture การสร้างน้ำหนักที่แตกต่างกันทั้งโครงสร้างรับพื้น และ พื้นที่ว่างภายใน ที่แสดงให้เห็นการเหลื่อมกันของแนวผนัง ซึ่งทำงานกับแสงธรรมชาติ

Aesthetic Expression: ความงามเกิดจากความสัมพันธ์ของมวล วัสดุ และแสงเงามากกว่าการตกแต่ง ผ่านแสงและเงาที่เปลี่ยนไปตามเวลา บนผนังคอนกรีตหยาบ และโครงสร้างที่ออกแบบให้แตะแนวพื้นที่ยื่นออกมา เบาที่สุดทำให้ ลักษณะพื้นที่ดูหนาหนักกลับเบาลอย

Mass Participation: อาคารสื่อสารกับผู้คนคล้ายลักษณะอาคารออฟฟิศทั่วไป แต่กระตุ้นผ่านประสบการณ์ตรงผ่านการใช้งานจากผู้ใช้งานภายใน

4.9 เปรียบเทียบแนวคิด

4.9.1 แนวคิดหลักต่อความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมของสถาปนิก ทั้ง 4 กลุ่ม

David Chipperfield: ยึดถือ “ความสงบและความถ่อมตน” เป็นกลไกในการสร้างความทรงจำ ให้ความสำคัญกับการต่อเนื่องของอดีตและอนาคต

Caruso St John: เชื่อว่าความธรรมดาสามารถกลายเป็นพื้นที่สร้างความหมายได้ ผ่านความละเอียดและความสัมพันธ์กับบริบทเมืองและผู้คน อดีตคือสิ่งที่มีคุณค่า ให้ความสำคัญกับอดีตมากกว่าการมองหาสิ่งที่ใหม่ที่สุด

Barozzi Veiga: มองอนุสาวรีย์ผ่าน “ความนิ่ง” และ “ความน้อย” ใช้แสงและวัสดุและความชัดเจนของรูปทรง เพื่อสร้าง “ภาวะ” แห่งความหมายได้โดยไม่ต้องพึ่งการสื่อสารผ่านสัญลักษณ์แบบดั้งเดิม

Valerio Olgiati: เสนอ “Non-Referential Architecture” ที่ไม่ต้องการอ้างอิงสิ่งใด นำเสนอความเป็นอนุสาวรีย์ผ่านรูปแบบที่ตัดขาดจากอดีต แต่สร้างความทรงจำใหม่ผ่านการตีความในปัจจุบัน

การซ้ำ (Repetition) ที่เกิดขึ้นบนงานของทั้ง 4 กลุ่ม ซึ่งเป็นการสะท้อนคุณค่าสถาปัตยกรรมในอดีตของการสร้าง Collective form แบบอาคารคลาสสิก และทุกอาคารของสถาปนิกทั้ง 4 กลุ่ม เป็นการสร้างสรรค์ของทุกองค์ประกอบที่ทำงานร่วมกันในแต่ละวิธีการที่แตกต่างกัน ในแต่ละบริบทที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถสร้าง ความทรงจำร่วม ทำให้เห็นความต่อเนื่องของอดีตและปัจจุบันที่ยังผูกโยงกันผ่านการออกแบบสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

4.9.2 เปรียบเทียบแนวคิดของ Giedion ผ่าน 9 Points on monumentality กับสถาปนิกทั้ง 4 กลุ่ม

แนวคิด “ความเป็นอนุสาวรีย์” (Monumentality) ที่ Sigfried Giedion ร่วมเขียนไว้ใน *Nine Points on Monumentality* (1943) นั้นแม้จะถือกำเนิดในบริบทหลังสงครามโลก แต่สาระสำคัญบางประการยังคงมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยเฉพาะข้อเสนอเกี่ยวกับ “มิติของเวลา” **(ข้อ 1)**, “ความรู้สึกร่วมของผู้คน” **(ข้อ 2)**, “การสร้างประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ” **(ข้อ 7)**, และ “การผนวกสถาปัตยกรรมเข้ากับผังเมือง” **(ข้อ 5, ข้อ 8)** ทั้งหมดนี้ปรากฏในงานของสถาปนิกที่เน้นความสัมพันธ์กับบริบท วัฒนธรรม และผู้ใช้งาน

ตัวอย่างเด่นได้แก่ David Chipperfield ซึ่งในโครงการ *Neues Museum* ได้สืบทอดแนวคิดเรื่อง *“สายสัมพันธ์ระหว่างอดีตกับอนาคต”* **(ข้อ 1)** ผ่านการอนุรักษ์ร่องรอยสงคราม ไม่ใช่เพื่อแค่

การเก็บรักษา แต่เพื่อเชื่อมประวัติศาสตร์เข้ากับการรับรู้ร่วมสมัย ในทำนองเดียวกัน **Barozzi Veiga** ได้เสนอแนวคิด “Sentimental Monumentality” ผ่านโครงการ *Philharmonic Hall* ซึ่งกลายเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของเมือง โดยใช้วัสดุและแสงสร้างบรรยากาศที่ทั้งร่วมสมัยและให้ความรู้สึกเหนือกาลเวลา **(ข้อ 1, ข้อ 7)**

ความคิดที่ว่า *“สถาปัตยกรรมควรตอบสนองความต้องการทางวัฒนธรรมของส่วนรวม”* **(ข้อ 2)** ก็ยังปรากฏเด่นชัดในงานของ **Caruso St John** และ **Chipperfield** ผ่านการออกแบบอาคารที่เน้นบทบาทเชิงพลเมือง (Civic presence) ไม่ว่าจะเป็นการปรับปรุงอาคารเก่าหลายหลังในโครงการ *Morland Mixité* ที่ปารีส หรือการจัดวางอาคารให้ส่งเสริมพื้นที่สาธารณะ เช่นลานเมืองหรือทางสัญจรที่ผู้คนใช้งานได้จริง นอกจากนี้ Giedion ยังเสนอว่า *“อาคารสาธารณะควรมอบประสบการณ์แห่งความปีติและจิตวิญญาณ”* **(ข้อ 7)** ซึ่งแม้จะแตกต่างในรูปแบบ แต่ยังคงตรงกับสิ่งที่สถาปนิกร่วมสมัยให้ความสำคัญ เช่น **Valerio Olgiati** ที่ออกแบบภายในให้ลึกลับและท้าทายผู้ใช้ หรือ **Caruso St John** ที่เพิ่มงานคราฟต์และวัสดุเฉพาะถิ่นลงในรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมทั้งหมดนี้สะท้อนความพยายามสร้าง *“ภาวะ”* ที่ถ่ายทอดความรู้สึกมากกว่าประโยชน์ใช้สอย

ในด้านการวางผังเมือง Giedion ชี้ชัดว่า *“สถาปัตยกรรมไม่ควรถูกแยกออกจากการผังเมือง”* **(ข้อ 5)** และควร *“จัดเตรียมพื้นที่ว่างอย่างเหมาะสมเพื่อรองรับอนุสาวรีย์”* **(ข้อ 8)** ซึ่งแม้จะยังมีอิทธิพล แต่แนวคิดเหล่านี้ได้*เปลี่ยนไป*บางส่วน กล่าวคือ แทนที่จะเปิดพื้นที่ขนาดใหญ่เพื่อตั้งอาคารเด่นเพียงหลังเดียว สถาปนิกร่วมสมัยเลือกแนวทางที่ละเอียดขึ้น เช่น การรักษาที่ว่างเล็ก ๆ หน้าอาคารเพื่อสันทนาการ (Chipperfield) หรือการจัดระยะระหว่างอาคารเก่าและใหม่เพื่อเปิดพื้นที่ให้ผู้คนสามารถเข้าถึงได้ (Barozzi Veiga) ขณะเดียวกัน หลักการบางข้อของ Giedion ต้องถูกตั้งคำถาม เช่นข้อเสนอที่ว่า *“การสร้างอนุสาวรีย์ที่แท้จริงต้องเกิดจากวัฒนธรรมเอกภาพ”* **(ข้อ 3)** ซึ่งในปัจจุบันกลายเป็นข้อสมมติที่ไม่สอดคล้องกับยุคแห่ง “พหุนิยม” (Plurality) สถาปัตยกรรมในยุคนี้ไม่แสวงหาฉันทามติทางวัฒนธรรมแบบเบ็ดเสร็จ แต่เปิดรับการตีความจากผู้คนหลากหลายกลุ่ม

ข้อ 4 ของ Giedion ซึ่งวิจารณ์ “อนุสาวรีย์ยุคก่อนว่าเป็นเปลือกกลวง” ซึ่งสอดคล้องกับกระแส “สถาปัตยกรรมไอคอน” (Icon Architecture) ในยุคโลกาภิวัตน์ อาคารที่เคยเป็นจุดขายด้านภาพลักษณ์กลับถูกวิจารณ์ว่าขาดรากเหง้า เช่นเดียวกับที่ Giedion เคยตำหนิอนุสาวรีย์คลาสสิกในอดีต สถาปนิกอย่าง Chipperfield และ Caruso St John ทำให้เห็นว่า ความเรียบง่ายที่มีความหมาย สืบสานบริบท และหลีกเลี่ยงความแปลกใหม่ฉาบฉวยก็สามารถสร้างคุณค่าให้สถาปัตยกรรมในอีกทางนึงได้เช่นกัน

อีกประเด็นที่สำคัญคือข้อ 9 ซึ่ง Giedion ส่งเสริม *“นวัตกรรมและเทคโนโลยีใหม่ ๆ สามารถสร้างสรรค์สิ่งใหม่ในสถาปัตยกรรม”* อย่างไรก็ตาม ในยุคปัจจุบัน นวัตกรรมกลับถูกใช้อย่างมีวิจารณญาณมากขึ้น และเลือกใช้เทคโนโลยีเพียงบางส่วนเพื่อเพิ่มคุณภาพรายละเอียด เช่น การหล่อผนังลวดลายลูกไม้ด้วยแม่พิมพ์ CNC ในงานของ Caruso St John

*เพื่อทำความเข้าใจพลวัตในขนาดของสถาปัตยกรรมร่วมสมัย แนวคิด “Bigness” ของ Rem Koolhaas ช่วยชี้ให้เห็นอีกขั้วตรงข้ามกับ Giedion ความใหญ่ (Bigness) คือภาวะที่อาคารใหญ่เกินไปจนกลายเป็นระบบแยกขาดจากเมือง (ข้อ 5 และ 8 ถูกท้าทาย) Koolhaas ถึงขั้นกล่าวว่า “F*ck context” เพื่อสะท้อนว่าความใหญ่ของอาคารกลายเป็นเหตุผลในตัวมันเอง*

การเปลี่ยนผ่านจากของแนวคิดและสถาปัตยกรรมประเภทนี้ ชี้ให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ได้หายไป แต่มันได้กลายเป็น *สภาวะที่กระจายตัว* (Distributed Condition) ที่แทรกอยู่ในพื้นที่ เวลา ความทรงจำ และกระบวนการใช้ชีวิต ไม่ว่าจะเป็นอาคารประวัติศาสตร์ที่อนุรักษ์ไว้ อาคารใหม่ที่ออกแบบอย่างมีคุณค่า หรือแม้แต่พื้นที่โล่งหรือสวนสาธารณะที่มีความหมายเองก็ตาม บทบาทของสถาปนิกในปัจจุบันจึงไม่ใช่เพียงผู้สร้างวัตถุถาวร แต่เป็น ผู้ที่หลอมรวมอาคาร ผู้คน สภาพแวดล้อม และความหมายเข้าด้วยกัน

4.9.3 การจัดกลุ่มสถาปนิกตามระดับการแปรเปลี่ยนของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม

เพื่อให้เข้าใจความหลากหลายของแนวทางในการตีความความเป็นอนุสาวรีย์ของสถาปนิกร่วมสมัย การจัดกลุ่มตาม “ระดับการเปลี่ยนแปลง” จากแนวคิดดั้งเดิมของอนุสาวรีย์ ของ Giedion สามารถช่วยทำให้เห็นภาพได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ระดับที่ 1: การฟื้นฟูและขยายความหมายเดิม (Reconstructed)

David Chipperfield

- *ฟื้นความหมายของความนิ่ง สงบ และคุณค่า*ของอนุสาวรีย์ แต่ยังคงรักษาโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ดั้งเดิมไว้ ตัวอย่างเช่น *Neues Museum* ที่ไม่ใช่เพียงการบูรณะทางกายภาพ แต่เป็นการเชื่อมโยงอดีต ให้กลายเป็นพื้นที่จดจำได้อย่างสง่างาม
- อยู่ใกล้กับแกนกลางของ *Giedion*

ระดับที่ 2: การสร้างสรรค์สิ่งใหม่จากขนบประเพณีเดิม (Recontextualization of heritage)

Caruso St John

- โครงการอย่าง Lycée Hôtelier de Lille แสดงให้เห็นว่า “ความธรรมดา” ที่ออกแบบอย่างเข้าใจ สามารถสร้างความเป็นอนุสาวรีย์แห่งความทรงจำของสาธารณะได้
- ไม่พยายามสร้างภาพลักษณ์ยิ่งใหญ่ หากแต่ *ทำให้สิ่งเดิมให้เกิดความหมายใหม่ และสื่อสารผ่านการใช้วัสดุ การใช้สีเดิมของโครงการ นำมาสร้างสรรค์ใหม่ได้อย่างน่าสนใจ*
- อยู่ใกล้กับแกนกลางของ *Giedion*

ระดับที่ 3: การแปลความหมายใหม่ (Reinterpreted)

Barozzi Veiga

- เปลี่ยนวัสดุ สี เส้น และแสง ให้กลายเป็นภาษาใหม่ของ “พลังอารมณ์” แทนสัญลักษณ์แบบเดิม อาคารอย่าง *Szczecin Philharmonic Hall* กลายเป็น “อารามที่ไม่มีศาสนา” สะท้อนแนวคิดใหม่ของศักดิ์สิทธิ์ร่วมสมัย
- ทำให้ความเป็นอนุสาวรีย์สามารถแฝงอยู่ใน “ความสงบและความน้อย”
- อยู่ใกล้กับแกนกลางของ *Giedion*

ระดับที่ 4: การปฏิเสธการอ้างอิง (Anti-Referential)

Valerio Olgiati

- โจทย์ของ Olgiati คือ “ไม่ต้องการให้สถาปัตยกรรมสื่ออะไรนอกจากตัวมันเอง” ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่มีอดีต เกิดขึ้นจากภาษาและการสื่อสารในตัวสถาปัตยกรรมเอง ซึ่งการซ้ำกันของภาษา ที่คล้าย “รูปทรงบ้าน” ซึ่ง Olgiati ใช้ซ้ำกับแทบทุกองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมในขนาดที่หลากหลาย และประยุกต์ใช้ได้อย่างน่าสนใจ ซึ่งทำให้ผู้คนจดจำได้ เป็นการออกแบบผ่าน Collective form ที่ส่งผลต่อ Collective memory ของผู้คน
- แนวคิดนี้มีระยะห่างจาก Giedion มากที่สุด เพราะไม่สื่อสารอุดมการณ์ ไม่ยึดโยงกับบริบททางสังคม หรือความทรงจำร่วม หากแต่ *ให้ผู้ใช้สร้างการรับรู้เองอย่างเสรี*

สรุป

1. ทั้ง 4 คน ปฏิเสธความเป็น Iconic หรือ symbolic แบบตรงไปตรงมา แต่เลือกที่จะสร้างความเป็นอนุสาวรีย์ผ่านการปรากฏตัว การทำซ้ำของทั้งกายภาพ การรับรู้ เช่น การสร้าง surface บนผนัง การซ้ำของ Ornament หรือวัสดุ ที่สร้างความทรงจำร่วมและรูปแบบที่ทำงานร่วมกับพื้นที่ภายใน

2. สถาปนิกทั้ง 3 คนอยู่ในแกนเดียวกับ Giedion ยกเว้น Olgiati

3. Olgiati เข้าใกล้ความ abstraction ที่สุด แต่ห่างไกล Symbolic และ Context มากที่สุด

รูปภาพที่ 182 สรุปแนวความคิดของสถาปนิก 4 กลุ่ม จากการสังเคราะห์ของผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 5

5.1 บทสรุป

“ความทรงจำ” เป็นต้นกำเนิดของการสร้างอนุสาวรีย์ เมื่อมนุษย์ต้องการสลักความหมาย ลงบนพื้นโลก ไม่ว่าจะเป็น อนุสาวรีย์หิน อนุสาวรีย์เชิดชูเกียรติต่างๆ หรือสุสานฟาโรห์ เองก็ตาม สัญชาติญาณของการจดจำนี้ เป็นสิ่งที่ทำให้เกิด “ความทรงจำร่วม” ที่สังคมหรือกลุ่มคนหมายให้เกิดเรื่องราวเดียวกัน ความทรงจำเดียวกัน การพัฒนาของรูปแบบของความทรงจำที่จับต้องได้ การศึกษาพัฒนาทางความคิดได้รวบรวมแนวคิดและทฤษฎี เพื่อสร้างกรอบในการทำความเข้าใจ การอ่านสถาปัตยกรรมประเภทนี้ผ่าน บทบาท หน้าที่ และเหตุผลของการสร้าง ซึ่งทำให้เห็นว่า ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ทำงานร่วมกับอุดมคติ ซึ่งสัมพันธ์ในเรื่องของพลวัต ของแต่ละสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การศึกษาครั้งนี้ทำให้ ค้นพบค่ากลางของการรับรู้ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบ 1. ความเป็นอนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นจากเจตนา 2. ความเป็นอนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ของสังคม และ 3. ความเป็นอนุสาวรีย์ผ่านความทรงจำของรูปแบบต้นแบบ หรือ Archetype ซึ่งขยายความ ว่าสิ่งที่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์หรือเจตนา จึงเกิดเป็น ความเป็นอนุสาวรีย์ ซึ่งเกิดจากประโยชน์ใช้สอยและผู้คนให้ความหมายในภายหลัง หรือ รูปแบบที่ส่งผลต่อคุณลักษณะบางประการของอนุสาวรีย์

การศึกษาว่าด้วย “ความเป็นอนุสาวรีย์” ในสถาปัตยกรรม ได้แสดงให้เห็นถึงพลวัตที่ซับซ้อนของแนวคิดนี้ทั้งใน ประวัติศาสตร์ ความหมาย และบทบาททางสังคม หากในอดีต “อนุสาวรีย์” คือการยืนยันของอำนาจ ความเชื่อ และความทรงจำร่วมผ่านวัตถุทางสถาปัตยกรรมที่ยืนหยัดอย่างถาวร ในศตวรรษที่ 21 คำถามสำคัญอาจไม่ใช่เพียงว่า “อนุสาวรีย์คืออะไร” หากแต่เป็นว่า “อนุสาวรีย์ยังจำเป็นต้องมีอยู่จริงหรือไม่” ในโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มีเครือข่ายข้อมูลแทนที่ศูนย์กลาง และมีความเชื่อที่อิสระมากกว่ารวมเป็นหนึ่ง

แนวคิดของ Sigfried Giedion ยังคงเป็นฐานสำคัญของการนิยามอนุสาวรีย์ในโลกสมัยใหม่ โดยเฉพาะในคำประกาศ *Nine Points on Monumentality* ซึ่งเสนอว่า อนุสาวรีย์ควรเป็นสัญลักษณ์ของอุดมการณ์ร่วม มีคุณภาพทางกายภาพที่ยิ่งใหญ่เหนือการใช้งาน และต้องสะท้อนจิตวิญญาณของยุคสมัยอย่างแท้จริง อย่างไรก็ดี เมื่อสังคมร่วมสมัยเข้าสู่ยุคแห่งความลื่นไหล (Liquidity) ตามที่ Zygmunt Bauman อธิบายไว้ ความถาวรของวัสดุและสัญลักษณ์กลับไม่สามารถตอบสนองต่อภาวะของความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วได้อีกต่อไป แนวคิดของ Giedion จึงถูกตั้งคำถาม ไม่ใช่เพราะขาดความสำคัญ แต่เพราะต้องได้รับการขยายความในบริบทใหม่ที่ซึ่ง “ความเป็นอนุสาวรีย์ใน

สถาปัตยกรรม ไม่จำเป็นต้องมีอยู่ในรูปของวัตถุอีกต่อไป หากแต่อาจเป็นสิ่งที่ประกอบขึ้นจากพลังของเครือข่ายทางสังคม การกระจายของอำนาจในเมือง หรือแม้แต่การไหลของความคิดและข้อมูลที่ไม่ยึดติดกับรูปร่างทางกายภาพใด ๆ จากขั้วของความเป็นหนึ่งเดียว กลายเป็น ความหลากหลาย (Plurality) ทำให้ความเป็นตัวแทน ที่เป็นภาพสะท้อนของความเป็นอนุสาวรีย์นั้น ถูกแปรสภาพและเปลี่ยนแปลงไป

ข้อค้นพบหลักจากการวิจัยสะท้อนการเปลี่ยนผ่านเชิงแนวคิดนี้อย่างชัดเจน โดยเสนอว่าความเป็นอนุสาวรีย์ได้เปลี่ยนผ่านจากความเป็นวัตถุถาวรไปสู่สภาวะที่สามารถเปลี่ยนรูปและแปรเปลี่ยนความหมายได้ โดยยังคงมีคุณค่าทางสัญลักษณ์และอารมณ์ในระดับสังคม เพียงแต่รูปแบบของการดำรงอยู่นั้นเปลี่ยนไป จากเดิมที่เน้นการแสดงออกเชิงกายภาพอย่างชัดเจน มาสู่การสื่อสารผ่านความสัมพันธ์ ประสบการณ์ และการรับรู้ร่วมกันในมิติเวลา การเปลี่ยนแปลงของโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว แม้ว่าจะทำให้วิธีการอ่านงานสถาปัตยกรรมประเภทนี้เปิดกว้างขึ้น รับรู้ได้ผ่านรูปแบบและประเภทอาคารที่หลากหลาย แต่สิ่งที่น่าสนใจกว่านั้น คือการที่สถาปัตยกรรมประเภทนี้ก็ยังคงมีแนวทาง ที่ย้อนกลับไปหาคุณลักษณะแบบที่ หลุย ไอ คาห์น เคยกล่าวไว้ (นิยามบทที่ 2)

ในการสังเคราะห์ งานของสถาปนิกร่วมสมัย โดยนำฐาน ของ กีเดียน ทั้ง 9 ข้อ นำมาสังเคราะห์เป็น 5 มิติ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมของสถาปนิกทั้ง 4 กลุ่ม (1) David Chipperfield (2) Barozzi Veiga (3) Caruso St John และ (4) Valerio Olgiati ซึ่งชี้ให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์ไม่ได้สิ้นสุดลงในยุคปัจจุบัน หากแต่ได้กลับมาในรูปแบบใหม่ David Chipperfield ฟื้นฟูอาคารในฐานะบทสนทนากับอดีต โดยไม่พยายามสร้างใหม่ หรือ แทนที่ แต่กลับ เก็บรักษา และ สื่อสาร ผ่านความละเอียดอ่อนทางวัสดุ แสง และจังหวะของพื้นที่เพื่อสร้างความต่อเนื่องของการรับรู้ทางกายภาพ Barozzi Veiga มองความเป็นอนุสาวรีย์ผ่าน “ความบริสุทธิ์ของรูปทรง” และ “ถ่ายทอดความรู้สึก” โดยใช้สถาปัตยกรรมเป็นสื่อกลาง และแสดงความทรงจำร่วมผ่านความพยายามกลมกลืนและโดดเด่นในเวลาเดียวกัน ด้วยวิธีการนี้ ความเป็นอนุสาวรีย์ในงานของ Barozzi Veiga จึง*เปิดพื้นที่* ให้ผู้คนร่วมสร้างการจดจำใหม่ ในขณะที่ Caruso St John นำเสนอความเป็นอนุสาวรีย์ผ่านความธรรมดา การมองย้อนกลับไปที่อดีตและนำมาใช้ได้อย่างน่าสนใจ โดยใช้สิ่งสามัญในชีวิตประจำวันมาเรียงร้อย สร้าง “ความเป็นพิเศษในความปกติ” ให้ปรากฏขึ้น และเปลี่ยนสถาปัตยกรรมทั่วไปให้กลายเป็นสถานที่ของความทรงจำและความหมายร่วมโดยการใช้ระบบสัญลักษณ์ผ่านพื้นผิวของอาคาร ในอีกแนวทางสุดขั้วของ

ความคิด Valerio Olgiati เสนอแนวคิด *Non-Referential Architecture* ที่ปฏิเสธการยึดโยงกับความหมายทางสัญลักษณ์หรือประวัติศาสตร์ แต่กลับสร้างพลังของความเป็นอนุสาวรีย์ผ่าน *ความนิ่ง ความบริสุทธิ์ของรูปทรงและความเป็นเอกภาพ* ทั้งสี่สถาปนิกต่างสะท้อนถึงการพยายามต่อรองกับความเป็นอนุสาวรีย์ที่แตกต่างกัน ข้อค้นพบจากการนำแนวคิดของสถาปนิกร่วมสมัยอย่าง **David Chipperfield, Barozzi Veiga, Caruso St John และ Valerio Olgiati** มาอ่านทบทวนกับหลักเกณฑ์ **Nine Points on Monumentality** ของ **Sert, Léger และ Giedion (1943)** ทำให้เห็นได้ชัดเจนว่า แม้กรอบเดิมทั้ง 9 ข้อจะยังคงมีความสำคัญในระดับประวัติศาสตร์และแนวคิดพื้นฐาน แต่ในบริบทของศตวรรษที่ 21 หลายข้อได้ *แปรเปลี่ยนในความหมาย* และบางข้ออาจต้อง *ถูกขยายหรือแทนที่* เพื่อรองรับลักษณะใหม่ของความเป็นอนุสาวรีย์ที่กำลังเกิดขึ้น การสร้างสมดุลย์ของความเป็นอนุสาวรีย์ เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ทั้ง 4 กลุ่ม มีจุดร่วมเดียวกัน แม้ว่าจะมีจุดเริ่มต้นทางความคิดที่แตกต่างกัน แต่คุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ที่ยังคงเป็นแกนหลักสำคัญ ทำให้ภาษาทางสถาปัตยกรรมของ สถาปนิกทั้ง 4 กลุ่ม แม้ว่าจะมีความแตกต่างทางกายภาพ และการรับรู้ ก็เป็นการสร้างสภาวะของความเป็นอนุสาวรีย์ในแนวทางที่มีลักษณะที่สอดคล้องกับสิ่งที่ Louis I Kahn ได้กล่าวไว้ แม้ว่ารูปแบบและวิธีการจะแตกต่างกันก็ตาม

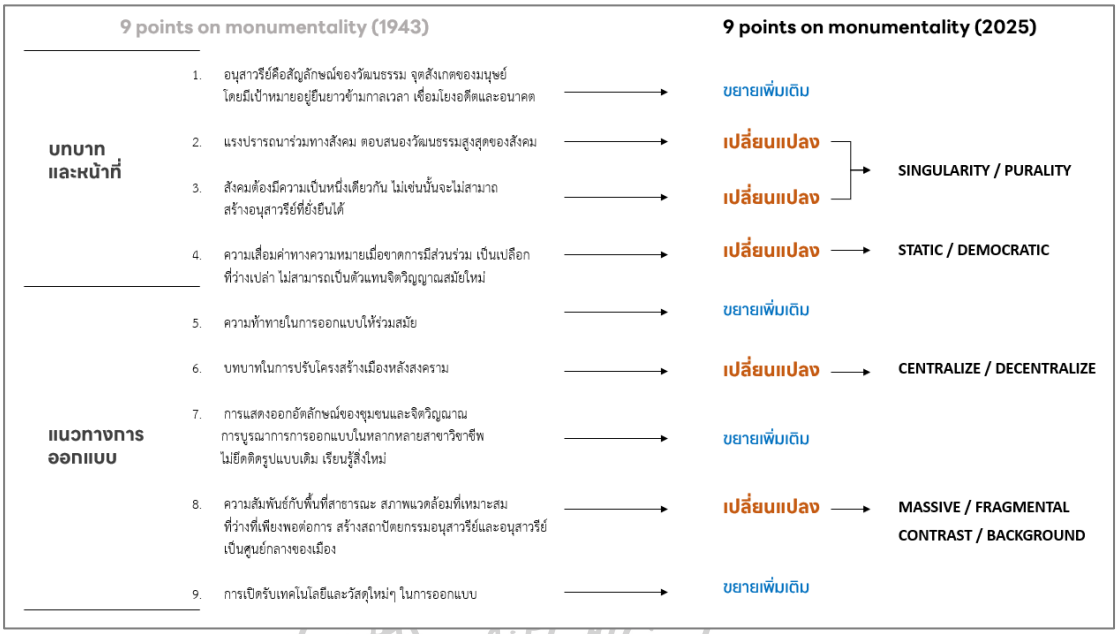
“ความเป็นอนุสาวรีย์นั้นเต็มไปด้วยปริศนา (Enigmatic) ไม่อาจถูกสร้างขึ้นได้โดยเจตนา ไม่จำเป็นต้องใช้วัสดุที่ประณีตที่สุด หรือเทคโนโลยีที่ล้ำหน้าที่สุดในการสร้างงานที่มีลักษณะเป็นอนุสาวรีย์ เช่นเดียวกับที่ไม่จำเป็นต้องใช้หมึกอย่างดีในการเขียนบันทึก Magna Carta อย่างไรก็ตาม อนุสาวรีย์ทางสถาปัตยกรรมกลับแสดงถึงความมุ่งมั่นในการแสวงหาความสมบูรณ์แบบทางโครงสร้าง ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้งานเหล่านั้นมีความน่าประทับใจ ความชัดเจนของรูปทรง และมาตราส่วนที่มีตรรกะ” (Kahn, 2003, p. 22)

จากการศึกษาที่ผ่านมา อาจกล่าวได้ว่า ‘ความเป็นอนุสาวรีย์’ ไม่ได้ตายจากโลกสถาปัตยกรรมร่วมสมัย แต่ได้ ‘เปลี่ยนสถานะ’ จากสิ่งที่ถูกกำหนดด้วยขนาด รูปร่าง และอำนาจ ไปสู่สิ่งที่ดำรงอยู่ผ่านภาวะ ความทรงจำ และความไม่สมบูรณ์ การเคลื่อนผ่านจาก ความเป็นหนึ่งเดียว (Singularity) นำไปสู่ ความหลากหลาย (Plurality) ในบริบทของสังคม “Nine Points ของ Giedion ยังคงเป็นแกนกลางในการวิเคราะห์ความเป็นอนุสาวรีย์ แต่บทวิเคราะห์นี้ชี้ให้เห็นว่า บางประเด็นได้ถูกแปรเปลี่ยน บางประเด็นลดความสำคัญ และบางคุณลักษณะใหม่ได้เกิดขึ้น ความมวลทึบตัน (Massive) นำไปสู่ ชิ้นส่วน (Fragment) ความหนักแน่นและสเกลใหญ่ในอดีตถูกแทนที่ด้วยการจัดวางที่กระจายตัว ไม่สมบูรณ์ และยืดหยุ่นมากขึ้น ความถาวร (Permanence) เปลี่ยนแปลงเป็นความชั่วคราว (Temporal) การออกแบบที่ไม่ต้องเน้นความถาวรแบบดั้งเดิม เป็นต้น

ความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21 ได้เปลี่ยนสถานะจากสิ่งที่ “ถูกสร้าง” ไปสู่สิ่งที่ “ถูกร่วมสร้าง” โดยผู้คนหลายกลุ่ม ในช่วงเวลาหลายแบบ และในรูปแบบที่ไม่จำเป็นต้องจับต้องได้ อนุสาวรีย์ของยุคนี้อาจไม่ทำหน้าที่ยืนตระหง่าน ผ่านกาลเวลา แต่กลับกลายเป็นสถานที่ สถานการณ์ หรือแม้แต่สภาวะทางความคิดที่ทำให้เรารู้ว่า “บางสิ่งสำคัญพอจะจดจำร่วมกัน” และในท่ามกลางเทคโนโลยีและความคิดนั้นเอง เราก็ยังคงมีพื้นที่เงียบเล็ก ๆ สำหรับการระลึกถึงสิ่งที่ควรค่าแก่การเก็บไว้ในความทรงจำของมนุษย์ และบางครั้งความเป็นอนุสาวรีย์ อาจจะไม่ได้เกิดจาก อิฐ หิน ปูนทราย หากแต่อยู่ในความคิดของเราเสมอมา เมื่อมองไปข้างหน้า พัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมมีแนวโน้มที่จะดำเนินต่อไปไม่ลดน้อยลง การเปลี่ยนแปลงค่านิยมทางสังคม และรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรมที่พัฒนาไป ประเภทของอาคาร และการใช้สอยรูปแบบใหม่ รวมทั้งการพัฒนาเทคโนโลยี การแสวงหาความหมายและความสำคัญที่ยั่งยืน ส่งผลให้รูปแบบของสถาปัตยกรรมประเภทนี้เปรียบเสมือนตัวแทนของความทะเยอทะยาน ความเฉลียวฉลาด และความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่แสวงหาตัวตน ความหมายและความเป็นเลิศของมนุษยชาติ เฮราคลิตุส (Heraclitus) และนักปรัชญา ซิกมันด์ บาวแมน (Zygmunt Bauman) ได้เน้นย้ำธรรมชาติของการดำรงอยู่ของเราเพียงชั่วครู่และวงจรชีวิต (Bauman, 2000, p. 130) เป็นการตอกย้ำการเปลี่ยนแปลงจากโลกที่อนุสาวรีย์เป็นสัญลักษณ์ของความคงทนและความมั่นคงสู่โลก ภายใต้กรอบคิดของเบามันน์ อนุสาวรีย์และสถาปัตยกรรมเชิงสัญลักษณ์กำลังปรับบทบาทอย่างมีนัยสำคัญ เราได้ก้าวผ่านยุคที่อนุสาวรีย์หมายถึงวัตถุแห่งความทรงจำที่หนักแน่นถาวร ดังที่ในอดีตยุคโมเดิร์น “ต้องยิ่งใหญ่และคงทน” เคยถูกถือเป็นสิ่งดีงาม มาสู่ยุคที่อนุสาวรีย์อาจเป็นสิ่งชั่วคราว ปรับเปลี่ยนได้ หรือถูกออกแบบให้เปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา ความยิ่งใหญ่ทางกายภาพไม่ใช่สาระสำคัญอีกต่อไป เมื่อ *“ความเปลี่ยนแปลงคือความคงที่หนึ่งเดียว”* (Bauman, 2000) เห็นได้ว่าความท้าทายของอนุสาวรีย์ยังคงเกิดขึ้นบนโลกในปัจจุบัน การศึกษาครั้งนี้เชิญชวนให้สำรวจไตร่ตรองเพิ่มเติม และทบทวนเกี่ยวกับบทบาทของความเป็นอนุสาวรีย์ในการกำหนดสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้นและจิตสำนึกส่วนรวมของเรา สถาปัตยกรรมประเภทนี้ ยังคงสร้างแรงบันดาลใจและท้าทายสถาปนิก นักวิชาการ และสังคมโดยรวม เชิญชวนให้เราจินตนาการใหม่ถึงสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้น กระตุ้นให้สถาปนิกและสังคมโดยรวมคิดใหม่เกี่ยวกับวัตถุประสงค์และคุณค่าของการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทำให้เราสามารถได้รับความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นเกี่ยวกับตัวเราและสังคมที่เราอาศัยอยู่ ขณะเดียวกันก็กำหนดเส้นทางสู่อนาคตทางสถาปัตยกรรมที่ครอบคลุม ยั่งยืน และมีความหมายมากขึ้น

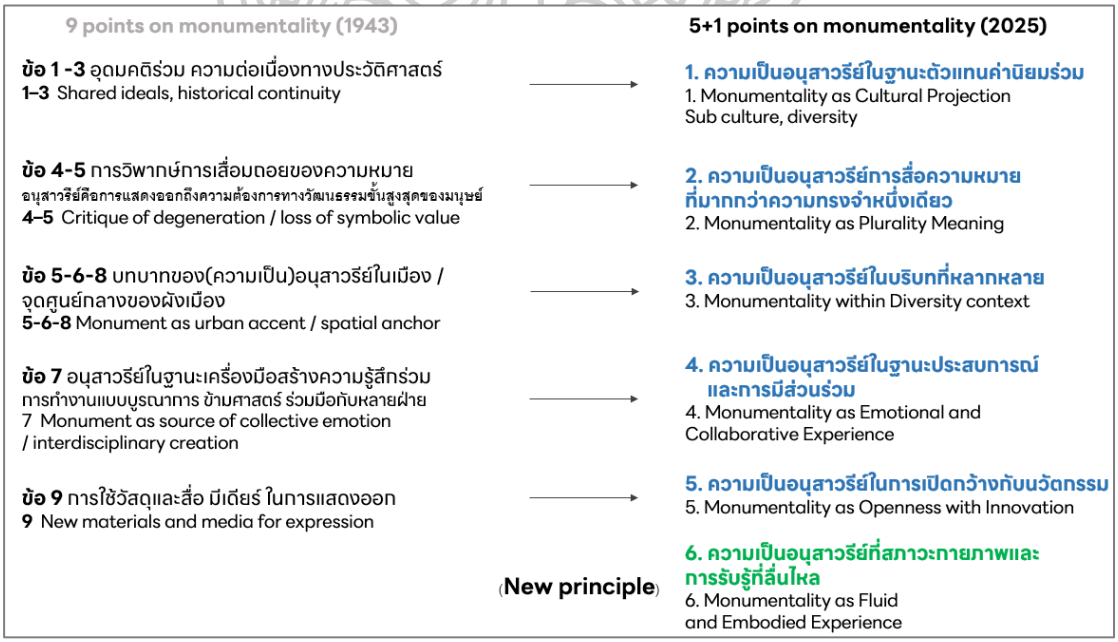
5.1.1 Reframing Monumentality in the 21st Century

การจัดกรอบใหม่ของความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21



รูปภาพที่ 183 แสดงการเปลี่ยนแปลงของ 9 ประการ

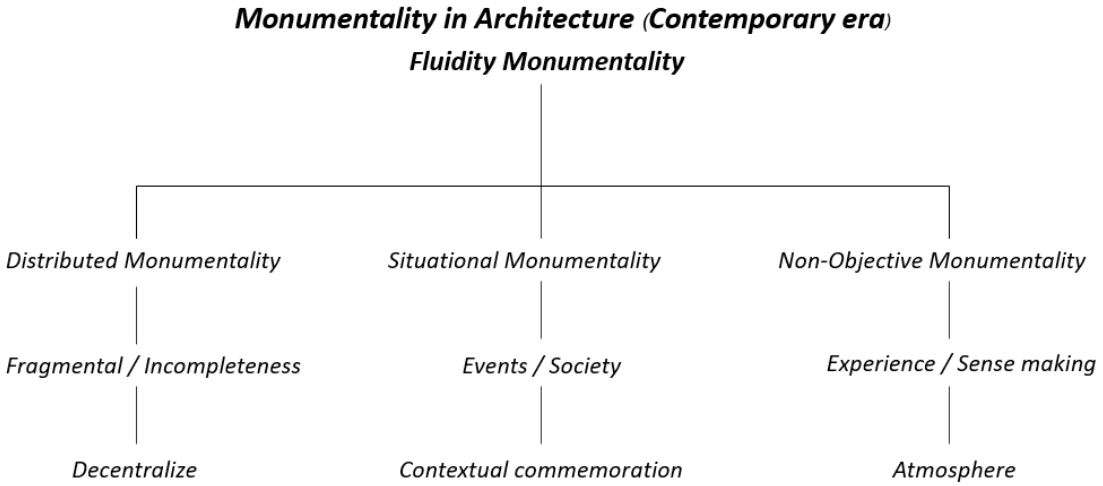
ที่มา: ผู้วิจัย



รูปภาพที่ 184 แสดงการจัดกรอบใหม่ จากเก้าข้อสู่ห้าข้อ + หนึ่ง

ที่มา: ผู้วิจัย

5.1.2 Fluidity Monumentality: ทิศทางของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย



รูปภาพที่ 185 แสดงรูปแบบของ Fluidity Monumentality

ที่มา: ผู้วิจัย

ความเป็นอนุสาวรีย์แบบไม่คงที่ (Fluidity Monumentality) คือภาวะของความหมายที่เคลื่อนไปตามการรับรู้ แปรเปลี่ยนได้ตามวัฒนธรรมและบริบท แต่ยังมีจุดร่วมในการสร้างจดจำ ความเคารพ และการสะท้อนคุณค่าร่วมของมนุษย์ Fluidity Monumentality นี้ เป็นแนวคิดในการอ่านและการออกแบบความเป็นอนุสาวรีย์ในปัจจุบัน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. Distributed Monumentality

ความเป็นอนุสาวรีย์แบบกระจายตัว ซึ่งหมายถึงความเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่ได้ถูกรวบรวมไว้ในวัตถุเดี่ยว หรือสถานที่เฉพาะแห่งใดแห่งหนึ่ง หากแต่กระจายตัวอยู่ในระบบเมือง พื้นที่สาธารณะ พื้นที่ดิจิทัล และเครือข่ายทางสังคมในหลากหลายระดับ ความเป็นอนุสาวรีย์จึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับ “ตัวอาคาร” เพียงประการเดียว แต่สามารถปรากฏผ่าน “ระบบของการสื่อสาร” และ “บริบทแห่งความสัมพันธ์” ตัวอย่างจากบทที่ 3 และ 4 แสดงให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมบางกลุ่มใช้สื่อผสมและเทคโนโลยีดิจิทัลเพื่อสร้างพื้นที่จดจำ พื้นที่ปฏิสัมพันธ์ และโครงข่ายความสัมพันธ์ทางสังคม สิ่งนี้สัมพันธ์โดยตรงกับแนวคิดเรื่อง **Fragmental / Incompleteness** ซึ่งชี้ให้เห็นว่าความไม่สมบูรณ์ ความเป็นเศษเสี้ยว หรือการไม่มีโครงสร้างแบบองค์รวมอาจไม่ใช่ข้อบกพร่องของความเป็นอนุสาวรีย์ยุคใหม่ แต่กลับกลายเป็น “คุณลักษณะ” ที่เอื้อให้เกิดการตีความใหม่ การมีส่วนร่วมของผู้ใช้ และการเติมเต็มความหมายร่วมโดยกลุ่มคนต่าง ๆ ในบริบทเฉพาะ

ผลที่เกิดขึ้นคือความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคนี้มีแนวโน้มที่จะ **Decentralize** หรือกระจายอำนาจในการสร้างความหมายออกจากจุดศูนย์กลางเดิม ไม่ว่าจะเป็นการกระจายจากสถาปนิกสู่ผู้ใช้ จากรัฐสู่สังคม หรือจากพื้นที่จริงสู่พื้นที่ออนไลน์ อันเป็นการลดระดับความตึงของรูปแบบและเปิดให้เกิดความยืดหยุ่นทั้งในแง่ของพื้นที่ รูปแบบ และการตีความ กล่าวโดยสรุป Distributed Monumentality คือโครงสร้างของอนุสาวรีย์ที่ไม่ต้องการความสมบูรณ์ แต่เปิดให้โลกภายนอกเข้ามาร่วมสร้างความหมายอย่างต่อเนื่องและเปลี่ยนแปลงได้เสมอ

2. Situational Monumentality

ความเป็นอนุสาวรีย์แบบตามสถานการณ์ เน้นว่าคุณค่าของอนุสาวรีย์นั้นเกิดขึ้นจากบริบทและช่วงเวลา ไม่ใช่จากสถานที่ตั้งถาวร กล่าวคือ อนุสรณ์ประเภทนี้จะปรากฏเป็นผลจากเหตุการณ์ กิจกรรม หรือการปฏิสัมพันธ์เฉพาะหน้า เช่น การสร้างสถาปัตยกรรมชั่วคราวตอบสนองต่อเทศกาล งานนิทรรศการ หรือพิธีการต่างๆ แทนที่จะมุ่งสร้างอาคารถาวรอย่างเดียว จากตัวอย่างพัฒนาการในบทที่ 3 ค้นพบว่า มีการออกแบบให้พื้นที่นั้นๆ มีชีวิตและความหมายร่วมผ่านประสบการณ์ผู้ใช้ในช่วงเวลานั้น ทำให้ความเป็นอนุสาวรีย์ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ (Time-based) และกิจกรรมของผู้คนมากกว่าการอยู่ยืนเป็นวัตถุถาวร เพื่อสะท้อนการระลึกถึงบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ ความทรงจำจึงไม่ได้ยึดโยงกับสิ่งก่อสร้างถาวร แต่แฝงอยู่ในกระบวนการของ “การระลึกตามบริบท” (Contextual Commemoration) ที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

Situational Monumentality จึงเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ให้แก่ “การจดจำร่วม” ที่อิงอยู่กับสภาพการณ์เฉพาะหน้ามากกว่าการสถาปนาความทรงจำในฐานะสัญลักษณ์ถาวร กล่าวคือ มันไม่ใช่เฉพาะความเป็นอนุสาวรีย์ในรูปแบบของวัตถุ แต่อยู่ในรูปแบบของช่วงเวลาและการปฏิสัมพันธ์ ซึ่งความหมายจะยั่งยืนได้ก็ต่อเมื่อถูกถ่ายทอดผ่านเหตุการณ์ที่มีชีวิต

3. Non-objective Monumentality

ความเป็นอนุสาวรีย์แบบไร้การยึดโยงกับวัตถุ คือแนวคิดที่มองว่าคุณค่าของอนุสาวรีย์ไม่จำเป็นต้องอยู่ในรูปของโครงสร้างที่มีรูปลักษณ์เป็นรูปธรรม แต่สามารถดำรงอยู่ผ่าน “ประสบการณ์” และ “สภาวะทางอารมณ์” ที่ได้รับการกระตุ้นจากบรรยากาศและความรู้สึกร่วมของผู้ใช้ แนวคิดนี้ปฏิเสธการใช้ภาษาสัญลักษณ์แบบเดิม และแทนที่ด้วยการออกแบบที่เน้นการสร้าง Atmosphere หรือ “บรรยากาศ” ซึ่งส่งผ่านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม เช่น แสง เสียง พื้นผิว หรือจังหวะของพื้นที่ โดยไม่จำเป็นต้องใช้การอ้างอิงถึงความทรงจำหรือรูปแบบทางประวัติศาสตร์ใด ๆ เลย ในความเป็น “อนุสาวรีย์ที่ไม่มีวัตถุ” นี้ สิ่งสำคัญจึงไม่ใช่การมองเห็นหรือตีความตามเจตนาของผู้ออกแบบ

หากแต่เป็น การรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสและการแปลความของผู้ใช้งานเอง ทำให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นพื้นที่ที่ *บ่มเพาะความรู้สึกจากภายใน* มากกว่าการเสนอภาพลักษณ์จากภายนอก กล่าวคือ Non-Objective Monumentality คือความเป็นอนุสาวรีย์ที่ไม่ได้สื่อสารอย่างตรงไปตรงมา แต่เปิดโอกาสให้ผู้คน “รู้สึกถึงบางสิ่ง” ที่ยากจะถ่ายทอดเป็นถ้อยคำ

5.1.3 In the balance of Monumentality: between Pastness and Newness

ความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21 คือการต่อรอง “ระหว่างอดีตกับอนาคต” (Pastness and Newness) การศึกษาจากตัวอย่างสถาปัตยกรรมในบทที่ 3 และสถาปนิก ทั้ง 4 กลุ่มในบทที่ 4 ทำให้สามารถ สร้างระบบทางความคิดการอ่านสถาปัตยกรรมประเภทนี้ วิธีการอ่านงานสถาปัตยกรรมประเภทนี้ จึงไม่ใช่การอ่านแบบตัดขาด ขาว หรือ ดำ หากแต่เป็นการอ่าน ระหว่างขั้วตรงข้าม ซึ่งเป็นได้มากกว่า หนึ่ง หรือคำตอบสูตรสำเร็จเดียว “เราสามารถเอาสองอย่างที่ตรงข้ามไว้ด้วยกัน” (Venturi, 2002) “สมดุลใหม่” ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม จึงไม่ใช่การลบล้างสิ่งเดิม แต่เป็นการตีความใหม่ให้ตอบโจทย์โลกที่ซับซ้อนขึ้น ความเป็นอนุสาวรีย์ในศตวรรษที่ 21 อาจไม่จำเป็นต้องเป็นอาคารที่สูงที่สุดหรือใหญ่ที่สุด แต่ต้อง ให้ความสำคัญกับความหมาย และ เปิดพื้นที่ให้ผู้คนได้รู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรม วัตถุประสงค์ในการ หาสมดุล เพื่อทำให้กลายเป็นมุมมองในการอ่านงานที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบได้หลากหลาย

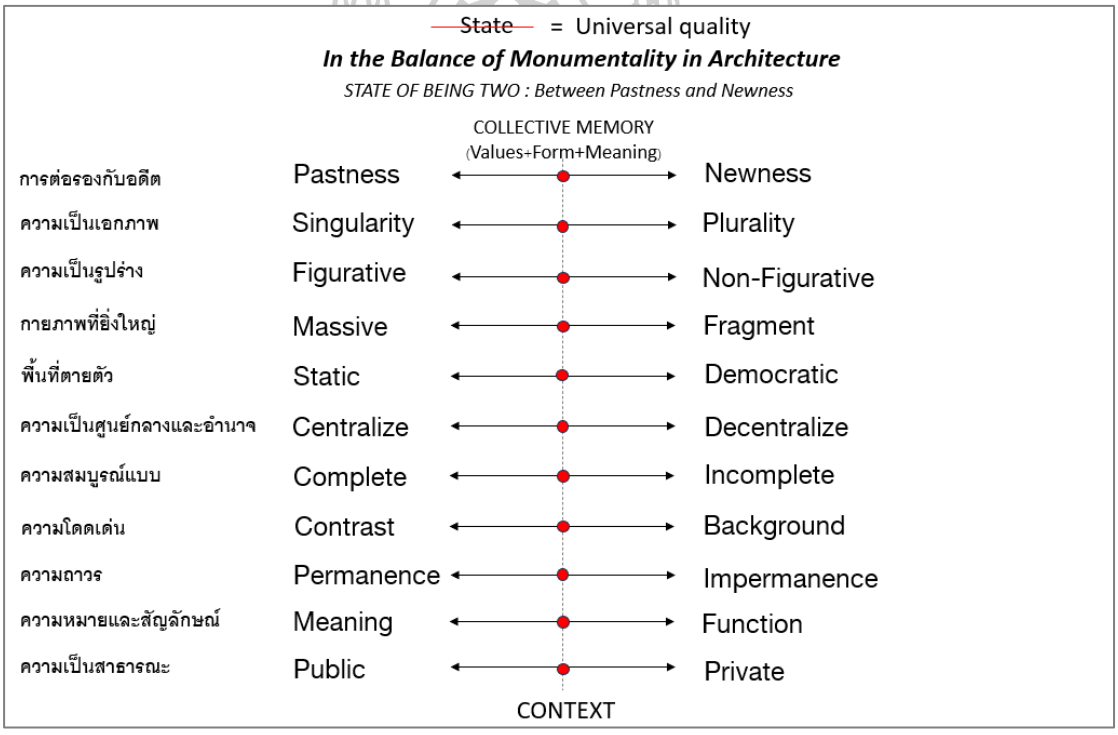
เพื่อไม่ให้อนุสาวรีย์กลายเป็นเพียงสัญลักษณ์ของอำนาจที่แยกขาดจากสาธารณะ หากสถาปัตยกรรมยิ่งใหญ่แต่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้คนมีประสบการณ์ร่วม มันจะกลายเป็นเพียง "วัตถุแสดงอำนาจ" ที่ถูกทอดทิ้งในเชิงความหมาย

เพื่อให้ความเป็นอนุสาวรีย์ยังคงความทรงจำโดยไม่ตัดขาดจากปัจจุบัน ความเป็นอนุสาวรีย์ควรสื่อถึงความทรงจำและคุณค่าทางประวัติศาสตร์ แต่ขณะเดียวกันก็ต้องตอบสนองต่อบริบทปัจจุบัน เช่น ความหลากหลายทางวัฒนธรรม ความเหลื่อมล้ำ หรือปัญหาสิ่งแวดล้อม

เพื่อให้สามารถอยู่ร่วมกับเมืองอย่างมีคุณภาพ หากอนุสาวรีย์ใหญ่โตเกินไปหรือขัดกับบริบทเมือง อาจทำให้เกิดผลกระทบทางกายภาพและสังคม เช่น การตัดขาดพื้นที่สาธารณะ หรือทำให้เกิดการใช้ทรัพยากรอย่างฟุ่มเฟือยโดยไม่จำเป็น

เพื่อรักษาพลังและจิตวิญญาณของสถาปัตยกรรม ความเป็นอนุสาวรีย์ที่ดีไม่ใช่เพียงเรื่องขนาดหรือวัสดุ แต่คือการ “กลั่นความหมาย” ให้ลึกซึ้งในเชิงสังคม วัฒนธรรม และอารมณ์ สมดุลที่ดีจะทำให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นพื้นที่ที่ “สื่อสารกับผู้คน” มากกว่าแค่ “สร้างความประทับใจ”

ด้วยวัตถุประสงค์นี้ทำให้ผู้วิจัย มองว่าเครื่องมือในการออกแบบสถาปัตยกรรมนี้ ไม่ได้ถูกกำหนดด้วยรัฐ ศาสนา และอุดมคติใดอุดมคติหนึ่งอีกต่อไป แต่เป็นเครื่องมือที่มี *“คุณลักษณะร่วมสากล”(Universal quality)* ที่ผู้ออกแบบสามารถนำไปปรับใช้กับงานออกแบบ การค้นหาเครื่องมือ (Tools) หรือระบบ (System) ในการออกแบบ (ภาพที่ 186) โดยทางฝั่งซ้ายจะเป็นคุณลักษณะ ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิม ซึ่งสามารถแยกออกมาได้ 11 ลักษณะ และทางฝั่งขวาเป็นคุณลักษณะขั้วตรงข้าม โดยจะถูกควบคุมเงื่อนไขด้วยแกนด้านบน คือ ความทรงจำร่วม ที่ประกอบไปด้วยเนื้อหาภายใน คือ คุณค่า รูปทรง และความหมาย แกนด้านล่าง คือ บริบท (Context) ที่แตกต่างกัน



รูปภาพที่ 186 เครื่องมือที่ค้นพบ

ที่มา: ผู้วิจัย

1. เอกภาพ / พหุภาพ (Singularity / Plurality)

เอกภาพ / พหุภาพ (Singularity / Plurality) ความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยสามารถเป็นได้ทั้งสัญลักษณ์ของเอกภาพ หรือเป็นผลงานที่นำเรื่องเล่าหลายมิติมาปรากฏพร้อมกัน เช่นในสถาปัตยกรรมซาไม่บางแห่งที่พบว่า “อัตลักษณ์ไม่ใช่เพียงเอกภาพเดียว” อนุสาวรีย์ร่วมสมัยจึงไม่ได้ผูกติดอยู่กับจุดศูนย์กลางเพียงจุดเดียว แต่รองรับการกระจายตัวของเรื่องราวและความหมายในหลาย

ระดับ ข้อสังเกตนี้สะท้อนว่าอนุสาวรีย์ยุคใหม่ประกอบขึ้นจากเลเยอร์ของคุณค่าหลายด้านที่อยู่ร่วมกันอย่างสร้างสรรค์

2. รูปธรรม / ไม่มีรูปธรรม (Figurative / Non-Figurative)

ในอดีต อนุสาวรีย์มักปรากฏในรูปแบบ รูปธรรมอย่างเด่นชัด ทั้งในฐานะตัวแทนของชนชั้นผู้นำ ศาสนา หรืออำนาจของรัฐ เช่น ซุ้มประตูชัยแห่งปารีส (Arc de Triomphe) หรือ อนุสาวรีย์เลนิน ในโซเวียต ล้วนมีลักษณะของ *Iconic clarity* คือสามารถเข้าใจได้ทันทีว่า “ใครเป็นผู้สร้าง” และ “ต้องการสื่อสารอะไร” ในทางกลับกัน แนวโน้มของสถาปัตยกรรมร่วมสมัยจำนวนมากกลับเลือกจะหลีกเลี่ยงการ “สื่อสารโดยตรง” แต่เป็นการสร้างประสบการณ์ทั้งการมองเห็น (Visual) และประสบการณ์จากการเคลื่อนที่ภายในมากกว่าเพียงแค่การรับรู้จากภายนอก

3. ความใหญ่โต / ชิ้นส่วน (Massive / Fragment)

สถาปัตยกรรมนั้นมีความเกี่ยวข้องกับหิน (Stone) เป็นหลัก ซึ่งเป็นตัวแทนของความหนักและความยิ่งใหญ่ พร้อมทั้งยังแยกแยะองค์ประกอบโครงสร้างได้อย่างชัดเจน การเชื่อมโยงนี้ทำให้เกิดความคาดหวังถึงขนาดอาคารขนาดใหญ่ (Giedion, 1995) ในโลกสมัยใหม่ ความใหญ่โต (Massive) ไม่ใช่ข้อกำหนดเดียวของความเป็นอนุสาวรีย์อีกต่อไป แม้ว่าในอดีต อนุสาวรีย์จำนวนมากจะเน้น "ขนาด" และ "วัสดุ" เพื่อสื่อสารอำนาจเชิงภาพและความรู้สึก แต่ในศตวรรษที่ 21 รูปแบบของความทรงจำและความเคารพอาจไม่จำเป็นต้องปรากฏในรูปของมวลขนาดใหญ่หรือการยกตัวจากพื้นดินอีกต่อไป ในทางกลับกัน ความเป็นอนุสาวรีย์แบบใหม่หลายแห่งเลือกใช้ องค์ประกอบเล็ก ๆ ซ้อนเรียงซ้ำ หรือวัสดุพื้นฐานบางเบาเพื่อถ่ายทอดความหมาย โดยการใช้รูปแบบที่ละเอียด ลุ่มลึก และชวนให้สำรวจ อนุสาวรีย์ประเภทนี้เปิดพื้นที่ให้กับการรับรู้เฉพาะตัวของผู้ใช้อย่างไรก็ตาม ความใหญ่โตก็ยังไม่สูญสิ้น ความหนักแน่นสามารถกลับมาในฐานะ “สภาวะ” หรือ แม้จะอยู่ในขนาดเล็กหรือในวัสดุเบา จึงกล่าวได้ว่า ความใหญ่โตและชิ้นส่วนย่อย ไม่ได้ขัดแย้งกันเสมอไป หากแต่สามารถอยู่ร่วมกันได้ในฐานะ "คุณค่าคู่ขนาน" ที่แต่ละโครงการเลือกใช้

4. ความนิ่ง / พื้นที่ประชาธิปไตย (Static / Democratic Space)

ในอดีต พื้นที่ของอนุสาวรีย์มักถูกออกแบบให้มีลักษณะ “นิ่ง” (Static) ทั้งในแง่ของโครงสร้าง การใช้งาน และความหมาย เป็นพื้นที่ที่กำหนดไว้แล้ว เส้นทางถูกควบคุม ทิศทางการรับรู้ถูกออกแบบล่วงหน้า และผู้ใช้งานมีบทบาทเป็นเพียง “ผู้ชม” ที่รับสารจากอาคารโดยไม่มีสิทธิ์ในการเปลี่ยนแปลงหรือตอบโต้ พื้นที่เช่นนี้สะท้อนระเบียบ อำนาจ และลำดับชั้นที่ตายตัว แต่ในโลกปัจจุบัน

แนวโน้ม ได้เคลื่อนเข้าสู่การเป็น “พื้นที่ประชาธิปไตย” (democratic space) ที่เปิดกว้างสำหรับการใช้งานอย่างหลากหลาย ไม่ตายตัว และไม่จำกัดผู้ใช้ บางครั้งพื้นที่อาจถูกดัดแปลงเป็นพื้นที่กิจกรรม พื้นที่ชุมนุม หรือพื้นที่ทางวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ผู้คนมีบทบาทในการสร้างความหมายร่วม ที่เปิดให้เกิดการแสดงออกและการครอบครองพื้นที่อย่างเป็นอิสระ อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ใช่การเลือก “นิ่ง” หรือ “เปิด” อย่างใดอย่างหนึ่ง หากแต่คือการอยู่ร่วมกันของทั้งสองขั้ว พื้นที่ของความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคร่วมสมัย อาจยังคงรักษาความเงียบ ความหนักแน่น และภาวะนิ่งของสถาปัตยกรรมไว้ ในขณะเดียวกันก็เป็น “พื้นที่พร้อมใช้งาน” สำหรับสาธารณะในฐานะเวทีของความทรงจำ ประสบการณ์ และปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่มีชีวิต

5. ความเป็นศูนย์กลาง / ไม่มีศูนย์กลาง หรือไม่มีลำดับ (Centralize / Decentralize)

แนวคิดแบบศูนย์กลาง เป็นรากฐานของอนุสาวรีย์ในยุคก่อนสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการจัดวางตำแหน่งอาคารในผังเมือง เส้นแกนที่นำสายตาเข้าสู่จุดสำคัญ หรือการวาง “จุดสูงสุด” ของความหมายไว้ที่ใดที่หนึ่งอย่างเด่นชัด แต่โลกปัจจุบันได้ตั้งคำถามกับแนวคิดเชิงอำนาจแบบศูนย์กลางนี้ โดยเฉพาะเมื่อสังคมมีโครงสร้างแบบกระจาย และความทรงจำไม่ได้เป็นของชนชั้นปกครองฝ่ายเดียวอีกต่อไป สถาปัตยกรรมอนุสาวรีย์จึงถูกทดลองในรูปแบบ ไม่มีศูนย์กลาง หรือลำดับ มากขึ้น ไม่ว่าด้วยการกระจายจุดหมายทางการรับรู้ การไม่กำหนดศูนย์กลางที่ชัดเจน หรือแม้กระทั่งการออกแบบให้แต่ละมุมของอาคารเป็นจุดหลักได้เท่ากันอย่างไรก็ดี ความศูนย์กลางก็ยังคงบทบาทในบางบริบท เช่น การสร้างจุดรวมทางจิตวิญญาณ หรือศูนย์กลางแห่งความทรงจำร่วม ดังนั้น การจัดองค์ประกอบในปัจจุบันจึงไม่ใช่การเลือกฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง หากแต่เป็นการออกแบบให้ “ศูนย์กลาง” และ “ความไม่มีลำดับ” อยู่ร่วมกันได้ ทั้งในระดับผังเมือง ระดับประสบการณ์ และระดับความหมาย

6. ความสมบูรณ์ / ความไม่สมบูรณ์ (Complete / Incomplete)

ในแนวคิดอนุสาวรีย์แบบดั้งเดิม ความสมบูรณ์ (Complete) ถือเป็นคุณค่าหลักที่สำคัญยิ่ง การออกแบบและก่อสร้างมักมุ่งไปสู่ความเสร็จสมบูรณ์ทั้งในทางโครงสร้าง รูปทรง และความหมาย เป็น “วัตถุจารึก” ที่มีจุดเริ่มต้น จุดสิ้นสุด และสารที่ชัดเจนตายตัว อย่างไรก็ตาม ในโลกสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน ความเป็นอนุสาวรีย์แบบไม่สมบูรณ์ (Incomplete) กลับสะท้อน “ความจริงร่วมสมัย” ได้ลึกซึ้งยิ่งกว่า ความไม่สมบูรณ์ไม่ใช่สิ่งบกพร่อง แต่คือการ ยอมรับความเป็นกระบวนการ ของเวลา ความทรงจำ และความเปลี่ยนแปลง ซึ่งอาจหมายถึงการปล่อยพื้นที่บางส่วนไว้โดยเจตนา เปิดโอกาสให้ผู้ใช้งาน ผู้ชม หรือแม้แต่ยุคสมัยในอนาคต ได้เข้ามามีส่วนเติมเต็มความหมาย

7. ความโดดเด่น / ฉากหลัง (Contrast / Background)

การออกแบบความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยมักทำงานกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวอาคารกับบริบทโดยรอบ บางครั้งตัวอาคารอาจโดดเด่นตัดกันกับสภาพแวดล้อม ในขณะที่บางครั้งก็กลมกลืนเป็นฉากหลังที่ค่อยเน้นความหมาย ความสัมพันธ์แบบนี้สร้างการปรากฏตัว ที่กรอบประสบการณ์ของผู้คนให้ลึกซึ้งขึ้น ทำให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นปรากฏการณ์ที่เงียบสงบแต่มีความหมายไปตามบริบทซึ่งสัมพันธ์ไปกับเวลา เช่น การปรากฏตัวในเวลาที่แตกต่างกัน กลางวันและกลางคืน เป็นต้น

8. ความถาวร / ไม่ถาวร (Permanence / Impermanence)

ในอดีตอนุสาวรีย์มักวางตัวเป็นสิ่ง “ถาวร” บ่งบอกถึงความมั่นคงและความยิ่งใหญ่ของอุดมการณ์ แต่ปัจจุบันแนวคิดนี้กำลังถูกท้าทาย Bauman ได้ย้ำว่า “สรรพสิ่งล้วนเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา” ผลคืออนุสาวรีย์ยุคใหม่สามารถออกแบบให้เป็นชั่วคราว พังทลายได้ หรือเปลี่ยนแปลงตามสภาพแวดล้อมทางสังคม เช่น สื่อล้ำยุคหรืออนุสรณ์ดิจิทัล (Digital Monument) ได้รวดเร็ว การรักษาอย่างเข้มงวดจึงไม่ใช่เงื่อนไขเดียวอีกต่อไป แม้กระนั้นการแสวงหาความหมายที่ยั่งยืนยังคงมีอยู่ เพราะมนุษย์ยังคงต้องการสถานะที่ระลึกถึงประวัติศาสตร์ การเปิดโอกาสให้พื้นที่เก็บอนุสรณ์เข้าไปอยู่ในสภาวะของเวลา แทนที่จะเป็นวัตถุเดียว

9. สาธารณะ / ส่วนตัว (Publicness / Private)

ความเป็นอนุสาวรีย์ร่วมสมัยมักตั้งอยู่ในจุดตัดของความเป็นสาธารณะและความเป็นส่วนตัว กรอบสถาปัตยกรรมอาจถูกมองในฐานะสาธารณะเมื่อเป็นสัญลักษณ์ทางสังคม พร้อมกับมีนัยของความเป็นส่วนตัวหรือภายในขึ้นในขณะเดียวกัน แนวทางนี้เปิดโอกาสให้ผู้ชมเกิดการมีส่วนร่วมทั้งในฐานะประชาชนทั่วไปและในฐานะบุคคล โดยสร้างประสบการณ์เฉพาะตัวและเฉพาะกลุ่มที่ทับซ้อนกันอยู่ในโครงสร้างเดียว หรือแม้แต่บางโครงการที่ความเป็นส่วนตัวมากก็ยังสามารถสร้างคุณลักษณะของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมได้เช่นกัน

10. ความหมาย / ประโยชน์ใช้สอย (Meaning / Function)

อนุสาวรีย์และความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม ในอดีตมักถูกออกแบบมาเพื่อเน้น “ความหมาย”เป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นการแสดงถึงอำนาจ จิตวิญญาณ ความเสียสละ หรือความเชื่อทางศาสนา โดยไม่จำเป็นต้องตอบโจทย์ “ประโยชน์ใช้สอย” ในชีวิตประจำวัน สิ่งปลูกสร้างเหล่านี้ดำรงอยู่ในฐานะ “สัญลักษณ์” ที่ผู้คนชื่นชมจากระยะห่างหรือใช้เพียงเพื่อประกอบพิธีกรรมเท่านั้น

แต่ในโลกสมัยใหม่ที่ผู้คนเรียกร้องความสัมพันธ์ที่มีชีวิตกับสถาปัตยกรรม สถาปัตยกรรมจึงไม่อาจเป็นเพียงสิ่งที่มีความหมายหากปราศจากหน้าที่. การผสานความหมายเข้ากับการใช้งานจริงจึงกลายเป็นทิศทางที่สำคัญ สถาปัตยกรรมจำนวนมากในปัจจุบัน เช่น พิพิธภัณฑ์ หอประชุม อาคารรัฐ หรือแม้แต่โบสถ์ ได้รับการออกแบบให้ “มีชีวิต” ผ่านกิจกรรมของผู้คน ขณะเดียวกันก็ยังคงสะท้อนอุดมคติบางประการผ่านรูปทรง วัสดุ หรือบรรยากาศ ความสัมพันธ์นี้ไม่จำเป็นต้องเกิดจาก “ความหมายมาก่อน” แล้วค่อยใส่ “หน้าที่” ภายหลัง หรือในทางกลับกัน หากแต่ความหมายอาจ งอกงามจากหน้าที่ และการใช้งานก็สามารถ ขยายด้วยความหมาย เช่นเดียวกับกรณีที่ “แท็งก์น้ำ” หรือ “สะพาน” ซึ่งถูกสร้างขึ้นด้วยการใช้งานพื้นฐาน กลับกลายเป็นสิ่งที่ผู้คนยกให้เป็น “อนุสาวรีย์” โดยนัยทางวัฒนธรรม การจดจำ หรือประสบการณ์ร่วมของพื้นที่ ในกรอบ ความหมายและหน้าที่ไม่จำเป็นต้องแยกจากกันอีกต่อไป แต่อาจรวมตัวกันเป็น “สภาวะคู่” ที่หล่อหลอมให้สถาปัตยกรรมกลายเป็นทั้งเครื่องมือ และเครื่องหมาย ในเวลาเดียวกัน

11. Pastness / Newness

ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย ความเป็นอนุสาวรีย์มิได้ผูกติดอยู่กับรูปแบบดั้งเดิมอีกต่อไป หากแต่ดำรงอยู่บนสมดุลระหว่างสองขั้วคือ **Pastness** (ภาวะของอดีต) และ **Newness** (ความใหม่) Pastness สื่อถึงการมีรากในประวัติศาสตร์ ความทรงจำ หรือร่องรอยของบริบท ในขณะที่ Newness แสดงถึงการเปิดรับต่อการเปลี่ยนแปลง นวัตกรรม และการสื่อสารร่วมสมัย ความเป็นอนุสาวรีย์ในยุคปัจจุบันจึงไม่จำเป็นต้องย้อนอดีตหรือยึดติดกับความเก่า หากแต่สามารถ “มีอดีตอยู่ในปัจจุบัน” ผ่านการตีความใหม่ การอ้างอิงอย่างมีชั้นเชิง หรือการใช้สัญญะ ต่างแสดงให้เห็นว่าความเป็นอนุสาวรีย์เป็นภาวะที่เกิดจากการรับรู้และการมีอยู่ของอดีตในรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงได้ ดังนั้น ความเป็นอนุสาวรีย์ในโลกปัจจุบันมิได้อยู่ในความขัดแย้งระหว่างเก่าและใหม่ หากแต่อยู่ในการเจรจาระหว่างอดีตและอนาคต ผ่านรูปทรง ความรู้สึก และประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Giedion ที่ความเป็นอนุสาวรีย์ คือส่วนเชื่อมระหว่างอดีตและอนาคต

5.1.4 บทส่งท้าย

Monumental และ Monumental Architecture

Monumental และ Monumental Architecture ผู้วิจัยเลือกที่จะไม่ใช้คำนี้ในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เนื่องจาก Monumental Architecture มักผูกโยงกับคุณค่าของความยิ่งใหญ่และยึดโยงเพียงแค่ Building type บางประเภท ซึ่งไม่ครอบคลุมกับสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสาร ซึ่งสิ่งที่ค้นพบ คือ Monumentality ไม่ได้เอาไว้ใช้อธิบายเพียงกายภาพหรือความหมาย ที่สื่อถึงความยิ่งใหญ่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับผู้วิจัยที่ต้องการขยายความของคำนี้เพื่อสามารถนำไปวิเคราะห์ และสังเคราะห์สถาปัตยกรรมได้กว้างยิ่งขึ้น

Icon ≠ Monument:

แม้ “Icon” และ “Monument” จะมีภาพลักษณ์คล้ายกัน ต่างก็มีหน้าที่เป็นจุดสนใจและมีศักยภาพในการเป็นตัวแทนของบางสิ่งแต่ในระดับโครงสร้างความคิดทั้งสองนั้นต่างกันอย่างสิ้นเชิง ในขณะที่โลกสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับ “ไอคอน” (Icon) ซึ่งเน้นการสร้างภาพจำที่ฉับไว ดึงดูด และจดจำได้ทันที ความเป็น “อนุสาวรีย์” (Monument) กลับมีทิศทางที่แตกต่าง กล่าวคือ ไอคอนอาจเกิดจากเจตนาของนักออกแบบหรือระบบตลาดที่ต้องการแสดงตัวตนและสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ ในขณะที่อนุสาวรีย์นั้นมิใช่เพียงวัตถุที่ตั้งอยู่ แต่คือพื้นที่ของการระลึก ความทรงจำร่วม และคุณค่าทางสังคมที่ฝังแน่นในระยะยาว *หาก**ไอคอนคือสิ่งที่เรียกร้องการมองเห็น ความเป็นอนุสาวรีย์คือสิ่งที่ไม่ยอมให้ถูกลืม*

5.1.5 ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาในอนาคต

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยเฉพาะผ่านกรอบแนวคิดและกรณีศึกษาที่ตั้งอยู่บนฐานของสถาปัตยกรรมตะวันตก งานศึกษานี้จึงทำหน้าที่เป็นบทสนทนาระหว่างแนวคิดต่างๆ ที่สะท้อนถึงพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในบริบทของยุคปัจจุบัน อย่างไรก็ดี กระบวนการศึกษาดังกล่าวได้เผยให้เห็นถึงช่องว่างเชิงวิชาการบางประการ ซึ่งอาจนำไปสู่แนวทางการศึกษาต่อยอดที่มีศักยภาพในอนาคต ได้แก่:

การเปรียบเทียบความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมตะวันออก: การศึกษาในกรอบโลกตะวันตกยังอาจไม่ครอบคลุมประสบการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันอย่างลึกซึ้งของโลกตะวันออก การเปรียบเทียบระหว่างแนวคิด ความหมาย และการแสดงออกของความเป็นอนุสาวรีย์ในบริบทเอเชีย โดยเฉพาะในประเทศที่มีประวัติศาสตร์และจารีตที่เข้มแข็ง อาจก่อให้เกิดข้อค้นพบใหม่หรือข้อถกเถียงที่ช่วยขยายขอบเขตความเข้าใจในมิติที่หลากหลายยิ่งขึ้น

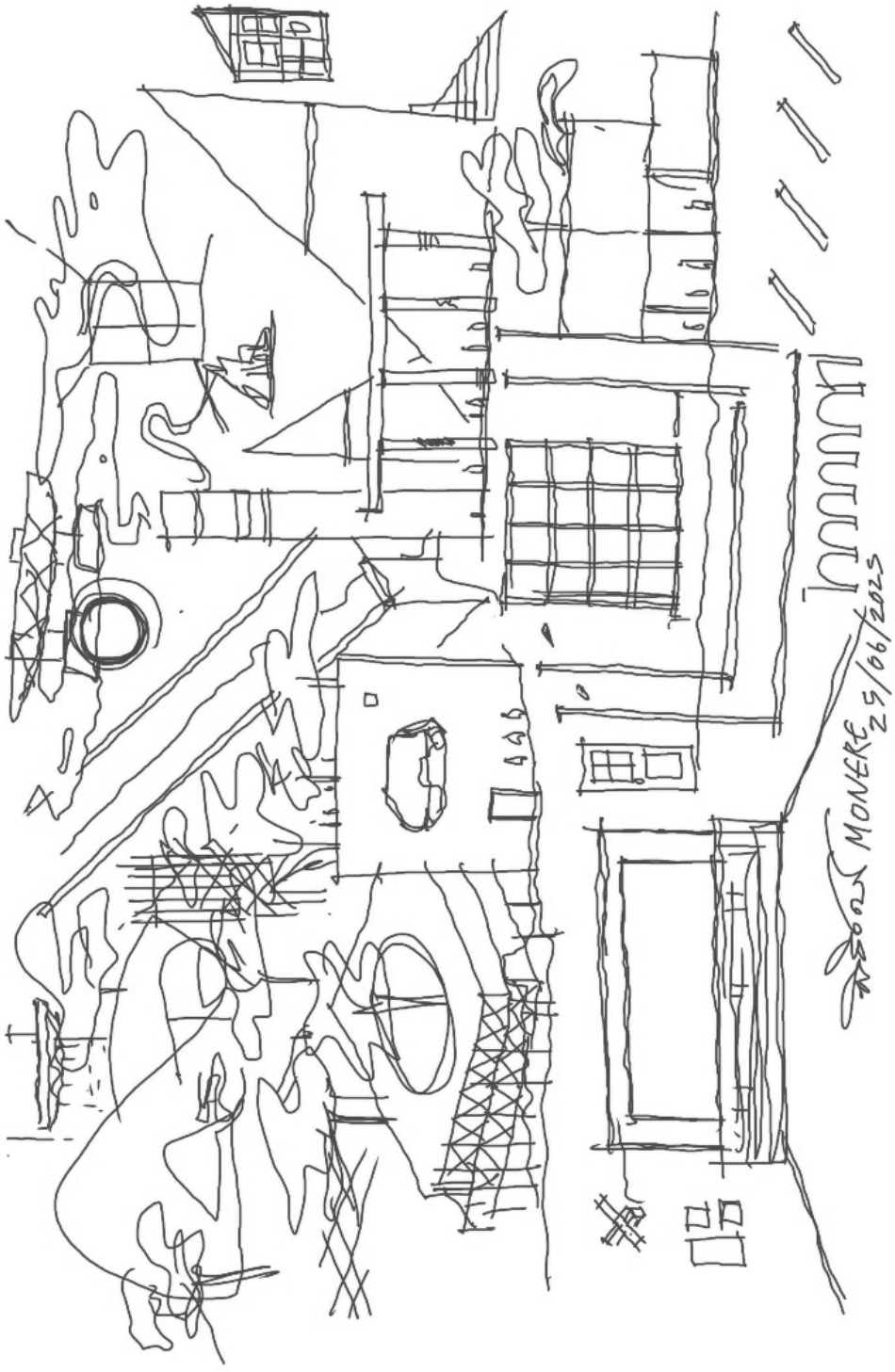
การลงลึกในมิติของสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น: องค์ประกอบของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น โดยเฉพาะที่ฝังแน่นในระบบพิธีกรรม ความเชื่อ หรือโครงสร้างชุมชน อาจเปิดเผยมิติของความทรงจำร่วม การดำรงอยู่ในเชิงสัญลักษณ์ และพลวัตของเวลาในแบบที่แตกต่างจากสถาปัตยกรรมแบบสถาบัน การศึกษามิติพื้นถิ่นเหล่านี้จึงมีศักยภาพที่จะเสริมสร้างองค์ความรู้ในเชิงภูมิศาสตร์วัฒนธรรมและท้องถิ่นนิยม (Critical Regionalism)

การศึกษาเปรียบเทียบกับความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมไทยร่วมสมัย: สถาปัตยกรรมที่มีสถานะเป็นอนุสาวรีย์ในประเทศไทย โดยเฉพาะในบริบททางการเมือง หรืออาคารที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์ร่วมในสังคม เช่น อนุสรณ์สถานทางการเมือง หรืออาคารของรัฐที่กลายเป็นสัญลักษณ์ประจำยุคสมัย ล้วนสะท้อนให้เห็นคุณค่าทางวัฒนธรรมในระยะยาว ซึ่งยากจะถูกทำลายหรือเลือนหายไปได้โดยง่าย รวมถึงอาคารบางประเภทที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์ทางอำนาจอย่างตรงไปตรงมา ก็เป็นประเด็นที่มีความสำคัญและควรค่าแก่การวิเคราะห์ในฐานะอนุสาวรีย์ทางสถาปัตยกรรม

การศึกษาเปรียบเทียบกับความเป็นอนุสาวรีย์ในมิติของเมือง

การศึกษาเหตุการณ์ (Events) ที่ส่งผลต่อความทรงจำร่วมของผู้คน เช่น เหตุการณ์ Olympic Paris 2024 หรือ เหตุการณ์ Osaka Expo 2025 ซึ่งเป็นไปได้ว่าสามารถใช้กรอบในการวิเคราะห์ สังเคราะห์จากเนื้อหาที่ผู้วิจัยนำมาเป็นฐานของการศึกษาในบริบทของเมือง มีประเด็นที่ส่งผลในแง่มุมที่สามารถทำความเข้าใจ การสร้างความสัมพันธ์ของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 21 เช่น การรื้อฟื้นความทรงจำร่วมของผู้คนอย่างต่อเนื่องของ Olympic Paris หรือการสร้างความทรงจำใหม่ลงบนพื้นที่ขนาดใหญ่ของ Osaka Expo เป็นต้น

โดยสรุป วิทยานิพนธ์ฉบับนี้นอกจากจะเป็นการศึกษาภายใต้กรอบแนวคิดร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมแล้ว ผู้วิจัยหวังว่า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็น “ฐานข้อมูลทางความคิด” ที่มีประโยชน์ต่อการศึกษาต่อยอดในบริบทที่แตกต่างในอนาคต ไม่ว่าจะเป็นในเชิง ทฤษฎีสถาปัตยกรรม พื้นที่ วัฒนธรรม หรืออุดมการณ์ทางสังคม



รูปภาพที่ 187 Monere – things that remind

ที่มา: ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Aristotle. Rhetoric. Retrieved from http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.html

Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed. ed.). Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (2012). *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. New York: Hill & Wang.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Bergdoll, B. (2000). *European Architecture 1750–1890*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Binkley, R. A. (2004). The rhetoric of origins and the Other: Reading the ancient figure of Enheduanna. In C. S. Lipson & R. A. Binkley (Eds.), *Rhetoric before and beyond the Greeks* (pp. 47-63). Amherst, NY: University of Massachusetts Press.

Burgin, V. (1982). *In/different spaces: Place and memory in visual culture*. Berkeley, CA: University of California Press.

Burke, E. (2008). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*: Routledge.

Büttiker, U. (1994). *Louis I. Kahn: Light and space*. Basel, Switzerland: Birkhäuser.

Calvino, I. (1974). *Invisible cities*: Harcourt.

Campbell, R. (1996). Thoughts on José Rafael Moneo. In *The Pritzker Architecture Prize, 1996: Presented to José Rafael Moneo*: The Hyatt Foundation.

Caruso, A. (2004). A Conversation with David Chipperfield. *El Croquis, 87*, 8.

Caruso, A. (2009). Whatever happened to analogue architecture. *AA Files, 59*, 74-75.

Clayton, S., & Opotow, S. (2003). *Identity and the Natural Environment: The Psychological Significance of Nature*. Cambridge, MA: MIT Press.

Curtis, W. J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900* (3rd ed.). London, UK: Phaidon Press.

Dal Co, F. (2016). *Centre Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers, and the making of a modern monument*. New Haven, CT: Yale University Press.

de Graaf, R. (2023). *Architect, verb.: The new language of building*: Verso.

Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Didi-Huberman, G. (2002). *La ressemblance par contact: Anthologie d'esthétique*. Paris, France: Minuit.

Eisenman, P. (2004). The houses of memory: The texts of analogy. In *Eisenman inside out: Selected writings, 1963–1988* (pp. 133-142). New Haven, CT: Yale University Press.

Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York, NY: Harcourt, Brace & World.

Erlande-Brandenburg, A. (1995). *The Abbey of Saint-Denis: The Birth of Gothic Art*. London, UK: Thames & Hudson.

Forty, A. (2000). *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. London, UK: Thames & Hudson.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York, NY: Pantheon Books.

Freud, S. (1915). The unconscious. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London, UK: Hogarth Press.

Giedion, S. (1944a). The need for a new monumentality. In P. Zucker (Ed.), *New Architecture and City Planning: A Symposium* (pp. 549-568). New York, NY: Philosophical Library.

Giedion, S. (1944b). *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Giedion, S. (1981). *The Eternal Present: The Beginning of Architecture*: Princeton University Press.

Giedion, S. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*: Getty Publications.

Giedion, S., Léger, F., & Sert, J. L. (1943). Nine Points on Monumentality. In *Architecture You and Me* (pp. 48-51): Harvard University Press.

Hageneuer, S., & Levenson, F. (2019). Monumentality by numbers. In F. Buccellati, S. Hageneuer, S. van der Heyden, & F. Levenson (Eds.), *Size Matters – Understanding Monumentality Across Ancient Civilizations* (pp. 291-308). Bielefeld, Germany: transcript Verlag.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Irace, F. (2013). Simple, ordinary, complex. Retrieved from https://davidchipperfield.com/article/simple_ordinary_complex

Jung, C. G. (1959). *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kaewngamprasert, S. (1994). *Phaplak Thao Suranari nai prawattisat Thai [*ภาพลักษณ์ท้าวสุรนารีในประวัติศาสตร์ไทย]. (MA thesis). Thammasat University,

Kahn, L. I. (1994). *Louis I. Kahn: Light and Space*. St. Louis, MO: Chaumonard.

Kahn, L. I. (2003). Monumentality. In R. Twombly (Ed.), *Louis Kahn: Essential texts* (pp. 20-22): W. W. Norton & Company.

Kant, I. (1951). *Critique of judgment*. New York, NY: Hafner Press.

Koolhaas, R. (1978a). *Delirious New York* [นิวยอร์ค คลุ้มคลั่ง]. กรุงเทพ: บริษัทลายเส้น พับบลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

Koolhaas, R. (1978b). *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*: Oxford University Press.

Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. New York, NY: The Monacelli Press.

Kubler, G. A. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the history of things*: Yale University Press.

Kuéhn, W. (2020). *Monumental_*. Germany: Verlag der Bunchandlung Walter und Franz Konig Ehrenstr.

Lefebvre, H. (1974). *The production of space*. Oxford, UK: Blackwell.

Lehner, M. (1997). *The complete pyramids: Solving the ancient mysteries*. New York, NY: Thames & Hudson.

Lévi-Strauss, C. (1962). *The savage mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Lévi-Strauss, C. (1963). *Totemism*. Boston, MA: Beacon Press.

Lohmann, D. (2018). Superlative baulicher Art. Zum “Trilithon” und der Inszenierung von Größe im antiken Jupiterheiligtum in Baalbek. In K. Rheidt & W. Woschek

(Eds.), *Monuments and monumentality – different perspectives*. Bielefeld, Germany: Transcript Verlag.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge, MA: MIT Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Mumford, L. (1938). *The Death of the Monument. The culture of cities*: Harcourt, Brace & Co.

Nicolai, B. (2013). New Monumentalism in Contemporary Architecture. *Anglia, 131*(2–3), 297-313. doi:10.1515/anglia-2013-0038

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations, 26*, 7-24.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*: Rizzoli.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Meaning in Western architecture*: Rizzoli.

Olgiati, V., & Breitschmid, M. (2019). *Non Referential Architecture* (2nd ed. ed.). Zürich, Switzerland: Park Books.

Olin, D. (1992). *Lines of Memory: Landscape, Art, and the Destruction of Memory*. New York, NY: The New Press.

Olin, M. R. (1992). *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Oxford University, P. (2025). Monumentum. Retrieved from https://www.oxfordreference.com/

Parker Pearson, M., & Ramilisonina. (1998). Stonehenge for the ancestors: The stones pass on the message. *Antiquity, 72*(275), 308-326.

Pongratz Leisten, B. (2013). Ziggurat. In B. S. Spaeth (Ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Mediterranean Religions* (pp. 33-54): Cambridge University Press.

Rampley, M. (2013). *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Abingdon, UK: Routledge.

Riegl, A. (1903). The modern cult of monuments: Its character and origin. *Oppositions, 25*, 21-51.

Riegl, A. (1985). The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin. *Oppositions, 25*, 21-51.

Rossi, A. (1966). *The Architecture of the City*. Cambridge, MA: MIT Press.

Rossi, A. (1981). *A Scientific Autobiography* ((Original work published 1981 in Italian as Autobiografia scientifica) ed.). Cambridge, MA: MIT Press.

Rossi, A., & Eisenman, P. (1982). *The Architecture of the City* ((Original work published 1966) ed.). Cambridge, MA: MIT Press.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non Pedigreed Architecture*. New York, NY: Museum of Modern Art; distributed by Doubleday.

Rungcharoen, S. (2012). Albert Speer: Architecture, Art, Philosophy and Nazism in the Third Reich. *Chulalongkorn University Journal of Arts, 41*(2), 37-96.

Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*. London, UK: Smith, Elder & Co.

Ruskin, J. (1851). *The Stones of Venice (Vol. 1)*. London, UK: Smith, Elder & Co.

Rykwert, J. (1982). *The Seduction of Place: The History and Future of Cities*. New York, NY: Oxford University Press.

Santirak, P. (2014). *Sunthriyast lae thritsadisathapattayakam tawan tok: Chak classic thueng deconstruction [*สุนทรียศาสตร์และทฤษฎีสถาปัตยกรรมตะวันตก: จากคลาสสิกถึงดีคอนสตรัคชัน]. Bangkok: Thammasat University Press.

Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. London, UK: Oxford University Press.

Summerson, J. (1963). *The Classical Language of Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Szacka, L.-C. (2016). *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venice, Italy: Marsilio.

Tonkao, P. (2018). *Pathombot thritsadisathapattayakam [*ปฐมบททฤษฎีสถาปัตยกรรม]. Bangkok: Lines Publishing.

Trigger, B. G. (1990). Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behavior. *World Archaeology, 22*(2), 119-132.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, IL: Aldine.

Ursprung, P. (2021). Three Entry Points. In *Barozzi Veiga: Monument and Matter (AV Monografías, No. 240)* (pp. 6-13). Madrid, Spain: Arquitectura Viva.

van Pelt, R. J. (2002). *The Case for Auschwitz: Evidence from the Irving Trial*: Indiana University Press.

Venturi, R. (1972). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press.

Venturi, R. (2002). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press.

Vitruvius. (2022). *The Ten Books on Architecture: Volume 1, Book 1 to Book 5 [*หนังสือสิบเล่มทางสถาปัตยกรรมของวิททรูเวียส (เล่มที่ *1-5)]*. กรุงเทพ: บริษัท ทีวีจี ไทย จำกัด.

Vitruvius, & Morgan, M. H. (1914). *De architectura libri decem*. London, UK: Heinemann.

Warburg, A. (2010). *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*: Getty Publications.

Wigley, M. (1995). *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam, Netherlands: 010 Publishers.

Zumthor, P. (2022). *The Feeling of Things*. Bangkok: Li Zenn Publishing.

แก้วงามประเสริฐ, ส. (1994). ภาพลักษณ์ท้าวสุรนารีในประวัติศาสตร์ไทย. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

ต้นข้าว, ป. (2018). ปฐมบททฤษฎีสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: ลายเส้น พับลิชชิ่ง จำกัด.

บุญญานันต์, อ. (2022). ความรู้สึกต่อสรรพสิ่ง [*The Feeling of Things]*: Li Zenn Publishing.

รุ่งเจริญ, ส. (2012). อัลเบิร์ต สเปียร์: สถาปัตยกรรม ศิลปะ ปรัชญา และนาซี ในอาณาจักรไรช์ที่ 3. วารสารอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 41*(2), 37-96.

สันติรักษ์, ป. (2014). สุนทรียศาสตร์และทฤษฎีสถาปัตยกรรมตะวันตก จากคลาสสิกถึงดีคอนสตรัคชัน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	พิธิวัฒน์ ปะมาคะเต
วุฒิการศึกษา	สถ.ม (สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ.2562 สถ.บ (สถาปัตยกรรมศาสตร์บัณฑิต) มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี พ.ศ.2558
ผลงานตีพิมพ์	การศึกษาพัฒนาการของความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรม วารสารสิ่งแวดล้อมสรรค์สร้างวินิจฉัย (Built Environment Inquiry-BEI) ISSN : 2651-1185 (Online) ความเป็นอนุสาวรีย์ในสถาปัตยกรรมใหม่:ทิศทางและอนาคตของสถาปัตยกรรมอนุสาวรีย์ วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัยและงานสร้างสรรค์ (Journal of Fine Arts Research and Applied Arts) https://doi.org/10.60101/faraa.2026.280397 นิทรรศการแนวคิดการออกแบบสถาปัตยกรรมและเมือง “สถาปัตย์-ปริวรรต 2562” หัวข้อ Memorable Space and Place

มหาวิทยาลัยศิลปากร