

พื้นที่ว่าง-พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส



โดย

นางสาวภดารี กิตติวัฒนวณิช

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาสถาปัตยกรรม แบบ 1.1

ภาควิชาสถาปัตยกรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2567

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

พื้นที่ว่าง-พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส

โดย
นางสาวภดารี กิตติวัฒนวณิช



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสถาปัตยกรรม แบบ 1.1
ภาควิชาสถาปัตยกรรม
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

SPACE – SURFACE: ADOLF LOOS



By

MISS Phadaree KITTIWATTANAWANICH

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	พื้นที่ว่าง-พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส
โดย	นางสาวภดารี กิตติวัฒนวณิช
สาขาวิชา	สถาปัตยกรรม แบบ 1.1
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ดร. ธนาคาร โมกขะสมิต
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ศาสตราจารย์ ดร. ต้นข้าว ปาณินท์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

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

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

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

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

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

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุคตยุติ จารุนุช)

650230013 : สถาปัตยกรรม แบบ 1.1
คำสำคัญ : พื้นที่ว่าง, พื้นผิว, อดอล์ฟ โลส, แนวคิดทางสถาปัตยกรรม, ทฤษฎีสถาปัตยกรรม

นางสาว ภดารี กิตติวัฒนวณิช: พื้นที่ว่าง-พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ดร. ธนาคาร โมกขะสมิต

วิจัยเล่มนี้นำเสนอ ทฤษฎีและความหมายพื้นที่ว่าง - พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม ประวัติความเป็นมา กลุ่มสถาปนิกที่มีอิทธิพลต่อสังคมสมัยศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นรากฐานของทฤษฎีและแนวคิดส่วนนึงของสถาปัตยกรรมยุคโมดิร์นและส่งผลต่อแนวคิดที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่าง - พื้นผิว โดยศึกษาแนวคิดของ วิทรูเวียส, กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออกุสต์ ชมาร์ซอว์, ออตโต วาร์กเนอร์, เพเทอร์ เบเรนส์ แลโอดอล์ฟ โลส สถาปนิกนักทฤษฎีผู้เป็นรากฐานของงานสถาปัตยกรรมโมเดิร์น และส่งผลต่อทั้งโลกของทฤษฎีและโลกของการออกแบบสถาปัตยกรรมจนมาถึงทุกวันนี้ ต่อจากนั้นศึกษาผลงานสถาปัตยกรรมของเวียนนาในศตวรรษที่ 19 ศึกษาผลงานของกลุ่ม เวียนเนอร์ ซีเซสชั่น ในประเทศออสเตรีย เพื่อเปรียบเทียบแนวคิดที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่าง – พื้นผิวในงานสถาปัตยกรรม อีกทั้งศึกษาเค้าโครง เนื้อหา และผลงานออกแบบของสถาปนิก นักประวัติศาสตร์ นักปรัชญา โดยศึกษาผลงานที่เริ่มต้นด้วยการพัฒนาองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมการพัฒนาความสัมพันธ์ “พื้นที่ว่าง – พื้นผิว” เป็นหลัก โครงการที่มีการเริ่มเปิดเผยพื้นผิวของอาคาร การไม่ปิดบัง พื้นผิวของวัสดุเพราะเห็นถึงความหมายในวิธีการแสดงออกแบบหน้าที่ใช้สอยของมันการกำหนดรูปทรงใหม่จากการสร้างจินตนาการทางเทคนิค การเปลี่ยนรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่ไม่ประดับประดาเป็นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ช่วงเริ่มต้นรวมถึงเห็นความสำคัญของ“พื้นที่ว่าง – พื้นผิว” ที่มีผลต่อสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในทวีปยุโรปเป็นหลัก กรอบทฤษฎีการศึกษาข้อมูลที่สามารถทความเข้าใจพื้นที่ว่าง - พื้นผิว และองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เกิดผลกระทบและส่งผลต่อพัฒนาการ โดยศึกษาผลงานสถาปนิกอดอล์ฟ โลส ผ่านการออกแบบมผลงานที่เป็นสากลส่งผลถึงกระบวนการทำงานที่ต่างกัน

จากการศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้อง องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมจะดูคุ้นเคยเพราะมีภาษาสื่อสารลักษณะที่แสดงออกเป็นสากล สื่อสารหน้าที่ใช้สอยและความจำเป็นอยู่ของมันพร้อมทั้งเรียนรู้พัฒนาการด้านวัสดุและวิธีการสร้างใหม่ ๆ องค์ประกอบที่เราไม่เคยเห็น ที่ไม่ได้พยายามลอกเลียนรูปแบบในอดีตของใคร ลักษณะเฉพาะของภาษาสถาปัตยกรรมนี้เป็นจุดเริ่มของสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า “โมเดิร์น อาชิเทคเจอร์” ที่มีการพัฒนามาจาก องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมการพัฒนามุมมองเกี่ยวกับ “พื้นที่ว่าง – พื้นผิว” จากนักคิดในยุคก่อนหน้านี้มีผลต่อสถาปัตยกรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

650230013 : Major Architecture
Keyword : space surface Adolf Loos Concept Architecture Architectural Theory

MISS Phadaree KITTIWATTANAWANICH : SPACE – SURFACE: ADOLF LOOS
Thesis advisor : Tanakarn Mokkhasmita, Ph.D.

This research presents the theories and meanings of *architectural space and surface*, tracing their historical development and the influential architectural figures of the 19th century whose ideas laid the theoretical foundations for modern architecture. These early notions continue to influence contemporary understandings of the interrelationship between space and surface. The study investigates the concepts of Vitruvius, Gottfried Semper, August Schmarsow, Otto Wagner, Peter Behrens, and Adolf Loos—architectural theorists whose work became instrumental to the formation of modern architecture and its theoretical and design paradigms that persist to the present day.

The research further examines 19th-century Viennese architecture and the works of the *Vienna Secession* in Austria, providing a comparative analysis of architectural ideas related to space and surface. The investigation also explores the writings, theoretical frameworks, and design works of architects, historians, and philosophers whose contributions emphasized the architectural elements and the transformation of surface-space relationships. This includes projects that intentionally revealed building surfaces, rejected decorative concealment, and foregrounded the expression of function through material honesty and tectonic imagination. Such shifts contributed to the formation of early modern architecture in Europe, where space and surface gained renewed significance.

The study employs a theoretical framework that enables an understanding of how space and surface, as well as architectural elements, evolved and affected architectural development. Central to this investigation is the work of Adolf Loos, whose architectural projects offer universal relevance and whose design processes reflect a fundamental transformation in architectural thought.

Informed by the study of related ideas, architectural elements are seen as both familiar and communicative, due to their use of a universal language that conveys function, necessity, and material logic. Rather than imitating historical forms, these elements introduce unfamiliar expressions grounded in new materials and construction techniques. This unique architectural language marks the emergence of what is now called *Modern Architecture*—a development deeply rooted in rethinking architectural elements and the evolving relationship between space and surface.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากความกรุณาของอาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.ต้นข้าว ปาณินท์ อาจารย์ ดร.ธนาคาร โมกขะสมิต

และด้วยข้อแนะนำจากกรรมการตรวจวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อรศิริ ปาณินท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อดิศร ศรีเสาวนันท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัฒนปกรณ์ ลีลาพฤทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุคตยุติ จารุนุช ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จีรศักดิ์ เกื้อสมบัติ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจนยุทธ ล่อใจ คณาจารย์ทุกท่านที่กรุณาให้ข้อเสนอแนะที่มีคุณค่า ต่อการพัฒนาเนื้อหาของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณครอบครัว และกัลยาณมิตรทุกท่านที่ให้การสนับสนุนทั้งความรักความห่วงใย กำลังใจ และการอวยพรในทุกเรื่อง ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าองค์ความรู้และเนื้อหาที่เกิดขึ้นจากการศึกษาในครั้งนี้ จะมีส่วนช่วยที่สำคัญในการพัฒนาตนเองของผู้วิจัยและมีส่วนช่วยในการพัฒนาการเรียนการสอนของวิชาชีพด้านสถาปัตยกรรมในอนาคตต่อไป

ภดารี กิตติวัฒนวณิช

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญรูปภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญ 1

1.2 ความมุ่งหมายและจุดประสงค์ของการวิจัย 5

1.3 คำถามการวิจัย 6

1.4 วิธีดำเนินการศึกษา 7

1.5 ขอบเขตของการศึกษา 8

1.6 เนื้อหาของบทโดยสังเขป 13

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 18

บทที่ 2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง: การศึกษาแนวคิดของพื้นที่ว่าง (Space) – พื้นผิว (Surface) ในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก 19

2.1 ความหมายและการเปลี่ยนแปลง ความหมายของพื้นที่ว่าง – พื้นผิว (The Meaning of Space – Surface) 19

2.2 สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้น (IN Early modern architecture Space – Surface) 33

2.3 บริบทสังคมในยุโรปและทฤษฎีสถาปัตยกรรมตั้งแต่สมัยใหม่ตอนต้นถึงปลายศตวรรษที่ 19 (IN Early modern architecture to the late Nineteenth Century) 49

2.4 บริบทสังคมในยุโรปและทฤษฎีสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ยุคต้นศตวรรษที่ 20 (The Twentieth Century) 54

2.5 สรุปนิยามและกรอบความหมายของแนวคิดพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมที่ใช้ในงานวิจัย 96

บทที่ 3 การเกิดขึ้นของแนวคิดทฤษฎีพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม-พื้นผิว ในศตวรรษที่ 19 (THE EMERGENCE OF THE CONCEPT IN THE NINETEENTH CENTURY : Theories of Architectural Space-Surface) 98

3.1 พัฒนาการของพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย 98

3.2 เวียนนาในศตวรรษที่ 19 (VIENNA IN 19TH CENTURY)..... 109

3.3 สถาปัตยกรรมและอดอล์ฟ โลส..... 118

3.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบภายในโดยอดอล์ฟ โลส (Inspiring Interiors by Adolf Loos) 131

3.5 สรุป: ทบทวนความหมายแนวคิดของพื้นที่สถาปัตยกรรม - พื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก (Conclusion: Reconsider the Meaning)..... 140

บทที่ 4 วิธีการและแนวคิดพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม - พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส ในศตวรรษที่ 19 (SPACE/SURFACE OF ARCHITECTURE ADOLF LOOS: Concepts and Methods)..... 146

4.1 บทนำ บุคคลผู้เอาชนะมนุษย์โบราณ อดอล์ฟ โลส (The Person – Overcom- ing the Ancient Man: Adolf Loos)..... 146

4.2 เหตุผลของวิธีการวิเคราะห์ (ทฤษฎีการสร้าง) สถาปัตยกรรมพื้นที่ว่างและพื้นผิวของอดอล์ฟ โลส..... 153

4.3 แนวคิด “Ornament and Crime” 156

4.4 การวิเคราะห์เชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space-Surface Analysis)..... 172

4.5 อิทธิพลของภาษาการออกแบบความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่าง-พื้นผิวห่อหุ้มภายนอกและภายในที่มีต่อ “RAUMPLAN” และ “Ornament and Crime” ของอดอล์ฟ โลส..... 172

4.6 บทสรุป ระหว่างการแทนค่าและการดำเนินการ เราเรียนรู้อะไร 234

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยขอบเขตทางสถาปัตยกรรมและ Space – Surface 237

ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ 237
5.1 สรุปเนื้อหาเชิงพื้นที่สมัยใหม่ และตัวแทนพื้นที่ว่าง-พื้นผิวสมัยใหม่ 237
5.2 สรุประหว่างการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานเราได้เรียนรู้อะไร 243
5.3 สรุปแนวคิดทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส 247
รายการอ้างอิง 263
ประวัติผู้เขียน 268

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดการวิจัย (*Conceptual Framework)* 11

ตารางที่ 2 แสดงบทวิเคราะห์กรณีศึกษา (*Case Study Analysis) Adolf Loos* การแสดงออกของพื้นที่ว่างและพื้นผิวในสถาปัตยกรรมวิลล่าและที่พักอาศัย 15

ตารางที่ 3 แสดงการสรุปภาพรวมเชิงเปรียบเทียบ 15

ตารางที่ 4 แสดงแนวคิดทางสถาปัตยกรรมเกี่ยวกับ “พื้นที่ว่าง” 37

ตารางที่ 5 แสดงรากศัพท์และความหมายพื้นที่ว่างในนัยยะ 39

ตารางที่ 6 แสดงสรุปนิยามพื้นที่ว่าง *Robert Vischer* 1847-1933 42

ตารางที่ 7 แสดงแนวคิด และสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตามแนวคิดของนักทฤษฎีสถาปัตยกรรม 88

ตารางที่ 8 แสดงการสรุปทฤษฎี แนวคิด สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตามแนวคิดนักทฤษฎีสถาปัตยกรรม 88

ตารางที่ 9 แสดงแนวคิดและลักษณะทางสถาปัตยกรรม 89

ตารางที่ 10 แสดงการสรุปช่วงเวลาและจุดเด่นของสถาปัตยกรรมในสมัยต้นสมัยใหม่ 90

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของดอล์ฟ โลส *(Adolf Loos Works and Projects)* 173

ตารางที่ 12 แสดงสรุปการเปรียบเทียบ Space / Surface ในงานสถาปัตยกรรมของ *Adolf Loos* 233

ตารางที่ 13 แสดงกรณีศึกษาผลกระทบของ ซัลลิแวน (*Sullivan)* และ โลส (*Loos)* มักเกี่ยวข้องกับบริบทของ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (*Modern Architecture)* 238

ตารางที่ 14 แสดงแนวคิด *Space–Surface* ของโลส 251

ตารางที่ 15 แสดงการเปรียบเทียบระหว่าง การจัดวางพื้นที่ภายใน และ การสื่อสารภายนอก 254

ตารางที่ 16 แสดงก่อน–หลัง การเปรียบเทียบแนวคิด Raumplan และ Surface ของโลส 254

ตารางที่ 17 แสดงตัวอย่างอาคารก่อนและหลังที่เชื่อมโยงแนวคิด 254

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แนวคิดความสัมพันธ์กรอบแนวคิดในการวิจัย (*Conceptual framework)* 11

ภาพที่ 2 แผนภาพนี้แสดงถึงโครงสร้างของแนวคิดที่มีต้นทางจากทฤษฎีของเซมเปอร์และโลส ไปสู่การประยุกต์ในงานออกแบบจริง โดยมี “พื้นที่ว่าง” และ “พื้นผิว” เป็นแกนหลักในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมของโลส 14

ภาพที่ 3 แผนภาพ พื้นที่ว่างและพื้นผิวผ่านงานสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส 16

ภาพที่ 4 แผนภาพ เปรียบเทียบระหว่างแนวคิด “ตกแต่ง” กับ “ต่อต้านการตกแต่ง” 16

ภาพที่ 5 ความสัมพันธ์เนื้อหาทั้งหมดโดยสังเขป 17

ภาพที่ 6 องค์ประกอบการก่อรูป (*Configurative Component)* 21

ภาพที่ 7 นิยาม *Diagram of Surface* 30

ภาพที่ *8 On the Optical Sense of Form :Robert Vischer 1847-1933* นักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวเยอรมัน ผู้ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งต่อรากฐานทางทฤษฎีของ *aesthetics (สุนทรียศาสตร์)* ในศตวรรษที่ *19* 34

ภาพที่ 9 สถาปัตยกรรมยุค 19th *Century Historicism* 34

ภาพที่ 10 หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ 35

ภาพที่ *11* หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ 35

ภาพที่ *12* หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ 36

ภาพที่ 13 ความหมาย Raum และ Room 41

ภาพที่ 14 ส่วนประกอบของปริมาตร 41

ภาพที่ 15 ความหมายของ *Enclosure* และ *Location* 42

ภาพที่ 16 การวิเคราะห์รูปธรรมของเสาในวิหารกรีก 48

ภาพที่ 17 กระท่อมพื้นเมืองในแถบแคริบเบียน (*Caribbean Hut)* และแนวคิดการถักทอและการมัดโยง (*Weaving, Binding)* โดย ก็อตต์ฟรีด เซมเปอร์ (*Gottfried Semper)* จากหนังสือ *Der Stil*

(1851) แนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึงรากฐานของสถาปัตยกรรมที่มีต้นกำเนิดจากงานหัตถกรรม เช่น การถักทอและการประกอบวัสดุ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างและความหมายทางวัฒนธรรม..... 49

ภาพที่ 18 การเคลื่อนไหวแบบ *Post-Cubism* 56

ภาพที่ *19 The Looshaus* โดย อดอล์ฟ โลส (*Adolf Loos):* อาคาร *Goldman & Salatsch, Michaelerplatz,* เวียนนา (*1909-1911)* งานสถาปัตยกรรมที่เป็นเหมือนคำประกาศเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับการตกแต่งและอาชญากรรม (*A Manifesto of Ornamentation and Crime)* โดยเน้นความเรียบง่ายและตัดทอนองค์ประกอบตกแต่งที่ไม่จำเป็น 57

ภาพที่ 20 บ้าน *Lilly* และ *Steiner*, เวียนนา (*1910)* โดย อดอล์ฟ โลส (*Adolf Loos)* 58

ภาพที่ *21* บ้านมุลเลอร์ (*Müller House),* ปราก (*Praque) (1930)* โดย อดอล์ฟ โลส (*Adolf Loos)* 58

ภาพที่ *22 Black Square* (1915) โดย คาซิมีร์ มาลีวิช จัดแสดงในนิทรรศการ *0-10* เมืองเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก (*1915)*..... 59

ภาพที่ *23 "Black Trapezium and Red Square" (1915)* และ *Suprematist Composition: White on White" (*1918)..... 60

ภาพที่ *24 Café "De Unie" in Rotterdam* (1924-1925) โดย *J.J.P. Oud* แสดงการประยุกต์หลักการนามธรรมของขบวนการ *De Stijl* สู่สถาปัตยกรรมจริง โดยใช้สี พื้นผิว และระนาบเพื่อสร้างจังหวะและองค์ประกอบในเชิงจิตรกรรมบนผืนอาคาร..... 61

ภาพที่ *25 Axonometric* ของ *Hotel Particulier (1923)* โดย *Theo van Doesburg* และ *Cornelis van Eesteren* และ *Counter-construction (1924)* โดย *Theo van Doesburg* สะท้อนแนวคิดการออกแบบที่ยึดหลักการนามธรรมและโครงสร้างแบบพลวัตของขบวนการ *De Stijl* 62

ภาพที่ 26 *Schroder House, Utrecht (1924) โดย Gerrit Rietveld ตัวอย่างสถาปัตยกรรมของขบวนการ De Stijl ที่สะท้อนแนวคิด "พื้นที่ลื่นไหล" และการจัดองค์ประกอบแบบนามธรรมของระนาบ พื้นผิว และสี* 63

ภาพที่ *27 Café L'Aubette, Strasbourg (1928–1929)* โดย *Theo van Doesburg* ผลงานตกแต่งภายในที่ผสานแนวคิด *Neoplasticism* ของกลุ่ม *De Stijl* เข้ากับการออกแบบสถาปัตยกรรมและศิลปะเชิงพื้นที่อย่างเป็นระบบ 64

ภาพที่ 28 *Monument to the Third International (1919–1920)* โดย *Vladimir Tatlin* แสดงแนวคิดโครงสร้างล้ำยุคแบบ *Constructivism* ซึ่งผสมผสานความคิดทางการเมืองกับภาษาสถาปัตยกรรมในยุคหลังการปฏิวัติรัสเซีย 65

ภาพที่ 29 โรงงานผลิตเทอร์ไบน์ของบริษัท AEG กรุงเบอร์ลิน (1908–1909) ออกแบบโดย Peter Behrens ถือเป็นตัวอย่างสำคัญของการบูรณาการระหว่างฟังก์ชันการใช้งานกับการออกแบบอุตสาหกรรมในยุคเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ 66

ภาพที่ 30 ศาลากระจก นิทรรศการแสดงผลงานเวิร์คบุนด์ (1914) เมืองโคโลญจน์ ออกแบบโดย บรูโน เทาท์ (*Bruno Taut)* 67

ภาพที่ *31* “โครงการ *“The Apartment” (Die Wohnung)* ในนิทรรศการ *Werkbund* เมืองชตุทท์การ์ท (*Stuttgart)* ปี *1927* เป็นผลงานออกแบบอาคารที่พักอาศัยจำนวน 22 หลัง โดยสถาปนิก *18* คน เช่น *Mies van der Rohe* (อาคารอพาร์ตเมนต์), *Hans Scharoun, Hans Poelzig, Ludwig Hilberseimer* และ *Le Corbusier* 68

ภาพที่ *32* โรงงานรองเท้า *Fagus,* เมืองอัลเฟลด์ อัน แดร์ ไลเนอ (*Alfeld an der Leine) (1911–1925)* ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (*Walter Gropius)* และ อดอล์ฟ เมเยอร์ (*Adolf Meyer)* 69

ภาพที่ 33 อาคารสำนักงานและโรงงานในนิทรรศการ *Werkbund* เมืองโคโลญจน์ (*Cologne) (1914)* ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (*Walter Gropius)* และ อดอล์ฟ เมเยอร์ (*Adolf Meyer)* 70

ภาพที่ 34 อาคาร *Bauhaus* เมืองเดสเซา (*Dessau) (1925–1926)* ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (*Walter Gropius)* 71

ภาพที่ *35* โครงการบ้านจัดสรรในเดสเซา-เทอร์เทิน (*Dessau-Törten Housing Estate) (1926–1928)* ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (*Walter Gropius)* 72

ภาพที่ 36 ห้องทำงานของวอลเตอร์ โกรเปียส (*Walter Gropius)* ที่เมืองไวมาร์ (*Weimar) (1924)* 73

ภาพที่ 37 มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (1886-1969) 73

ภาพที่ 38 โครงการตึกระฟ้ากระจก (*Glass Skyscraper Project) (1922)* โดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (*Mies van der Rohe)* 74

ภาพที่ 39 บ้านพักสำหรับเฮอร์มานน์ ลังเงอ (*Hermann Lange)* ผู้ผลิตผ้าไหม ในเมืองเครเฟลด์ (*Krefeld) (1928)* ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (*Mies van der Rohe)* 75

*ภาพที่ 40 อาคารเยอรมันพาวิลเลียน (German Pavilion) ในนิทรรศการนานาชาติที่เมืองบาร์เซโลนา (*1929*) หรือที่รู้จักในชื่อ* “Barcelona Pavilion” *ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)* 76

ภาพที่ 41 บ้านทูเกนดัท (Tugendhat House) เมืองบรโน (Brno), เช็กโกสโลวาเกีย (1928–1930) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe) 78

ภาพที่ 42 โครงการ Illinois Institute of Technology (IIT) เมืองชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (1939–1958) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe) 79

ภาพที่ 43 คราวน์ ฮอลล์ (*Crown Hall),* วิทยาเขต *Illinois Institute of Technology (IIT),* ชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (*1939–1958)* ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (*Mies van der Rohe)* 80

ภาพที่ 44 บ้านฟาร์นสเวิร์ธ (Farnsworth House) เมืองเพลโน รัฐอิลลินอยส์ (1945–1951) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe) 81

ภาพที่ 45 อาคารอพาร์ตเมนต์เลกชอร์ไดรฟ์ (Lake Shore Drive Apartments) ชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (1948–1951) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe) และ อาคารซีแกรม (Seagram Building) นิวยอร์ก (1954-1958) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ ร่วมกับ ฟิลิป จอห์นสัน (Philip Johnson) 83

ภาพที่ *46* พัฒนาการของพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย 98

ภาพที่ 47 ปีเตอร์ เบเรนส์, โปสเตอร์โฆษณาสำหรับบริษัทไฟฟ้า *AEG (Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft),* ค.ศ. *1910* และ *1912* 105

ภาพที่ 48 ภายในโรงงานผลิตกังหันไฟฟ้า AEG, กรุงเบอร์ลิน (*1909)* 107

ภาพที่ *49 AEG-Turbinenhalle,* เบอร์ลิน-โมอาบิท (ภาพถ่ายเมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 2013) ... 108

ภาพที่ 50 *John Ruskin, H.V. de Vel-de, Victor Horta, Gustav Klimt.* 113

ภาพที่ *51 Vienna Secession Group* 114

ภาพที่ 52 แผนภาพเชื่อมโยง เปรียบเทียบระหว่างแนวคิดของบุคคลเหล่านี้กับแนวคิดของ Adolf Loos (“ตกแต่งเชิงศีลธรรม” *vs* “ต่อต้านเครื่องประดับ”) 114

ภาพที่ *53 timeline* "แผนภาพลำดับเวลาเหตุการณ์สำคัญทางสถาปัตยกรรมในเวียนนา" 116

ภาพที่ *54* อ็อตโต โคลซ วากเนอร์ (Otto Koloman Wagner) เป็นสถาปนิกและนักวางผังเมืองชาวออสเตรีย ผู้มีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะนูโวสู่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 116

ภาพที่ 55 เก้าอี้เครื่องจักรสำหรับนั่ง *(Furniture)* โดย โจเซฟ ฮอฟเมน *(Josef Hoffmann)* 117

ภาพที่ 56 *Kärntner Bar,* เวียนนา (1908) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส 118

ภาพที่ *57 Haus am Michaelerplatz,* เวียนนา (1909-11) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส 119

ภาพที่ 58 *Stadiongasse,* เวียนนา (1882/1883) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส 119

ภาพที่ *59* คาร์ลสปลาทซ์: ศาลาออตโต วากเนอร์ (*Karlzplatz Otto Wagner Pavilion), 1900* 120

ภาพที่ *60* บ้านสไตน์เนอร์ *(Steiner House 1910)* 120

ภาพที่ *61* บ้านฮอร์เนอร์ (*Horner House), 1912* 121

ภาพที่ *62* ซ้าย: วิลล่าดุชนิทซ์ (*Duschnitz Villa), 1915-16* ขวา: บ้านบรุมเมิล (*Brummel House), 1929* 122

ภาพที่ *63* ซ้าย: พระราชวังเบาเออร์ (Bauer Chateau)*, 1925* ขวา: วิลล่าการ์มา (Villa Karma)*, 1903* 122

ภาพที่ 64 คาร์นเทอร์ บาร์ (*Kärntner Bar), 1908* ขวา: ห้องนอนลินา ลูส (*Lina Loos's Bed-room), 1903* 123

ภาพที่ *65* ซ้าย: วิลล่าดุชนิทซ์ (Duschnitz Villa), 1915-16 ขวา: บ้านสปานเนอร์ชนบท (Spanner Country House), 1924 124

ภาพที่ *66* บ้านรูเฟอร์ (*Rufer House), 1922* 125

ภาพที่ *67* ซ้าย: บ้านทริสตัน ซารา (*Tristan Tzara House), 1925-26* ขวา: วิลล่ามูลเลอร์ (*Müller Villa), 1928-30* 125

ภาพที่ 68 วิลล่ามูลเลอร์ (*Müller Villa), 1928-30* 126

ภาพที่ *69* ซ้าย: ใบหน้าที่สัก (*Canales, J., & Herscher, A., 2005)* ขวา: พื้นผิวด้านหน้า 127

ภาพที่ *70* อพาร์ทเมนท์ที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส (1) 128

ภาพที่ *71* อพาร์ทเมนท์ที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส (2) 129

ภาพที่ *72* บรรยากาศที่น่ารื่นรมย์ 129

ภาพที่ 73 ผู้สั่งการอพาร์ทเม้นท์ 130

ภาพที่ 74 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ *(Hugo Semler's Apartment)* . 131

ภาพที่ 75 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ *(Hugo Semler's Apartment)* . 132

ภาพที่ 76 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ *(Hugo Semler's Apartment)* . 132

ภาพที่ 77 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ *(Hugo Semler's Apartment)* . 133

ภาพที่ 78 การออกแบบภายในวิลล่ามุลเลอร์ (*Villa Müller © Martin Polak)* 133

ภาพที่ 79 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของ ดร. โวเกิล (*The Apartment of Dr. Vogl)*..... 134

ภาพที่ 80 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของตระกูลครอส (*The Apartment of the Kraus Family)* 134

ภาพที่ 81 การออกแบบภายในลูสเฮ้าส์ (*The Looshaus)*..... 135

ภาพที่ 82 การออกแบบภายในลูสเฮ้าส์ (*The Looshaus)*..... 135

ภาพที่ 83 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนตของไวเนอร์ *(Weiner's Apartment)* 136

ภาพที่ 84 การออกแบบภายในบ้านบรัมเมล *The Brummel House* 137

ภาพที่ 85 การออกแบบภายในบ้านบรัมเมล *The Brummel House* 137

ภาพที่ 86 การออกแบบภายในวิลล่ามูลเลอร์ *(Villa Muller)* 138

ภาพที่ 87 การออกแบบภายในพิพิธภัณฑ์คาเฟ่ เวียนนา 138

ภาพที่ 88 การออกแบบภายในบาร์อเมริกันในเวียนนา (*The American Bar in Vienna © Keith Collie, RIBA Photographs Collection)*..... 139

ภาพที่ 89 แผนภาพแนวคิด (Conceptual Diagram) องค์ประกอบเชิงพื้นที่เพื่อรองรับความต้องการใช้งานและความสะดวกสบายของผู้อยู่อาศัยอย่างเต็มที่ ของอดอล์ฟ โลส 144

ภาพที่ 90 อดอล์ฟ โลส (*Adolf Loos).* ถ่ายภาพโดย ดับเบิลยู. เวลส์ (*W. Wels), 1912*..... 146

ภาพที่ *91* แผนภาพ *Raumplan* 155

ภาพที่ *92* วิลล่ามูลเลอร์ *(Müller Villa), 1928-30* 155

ภาพที่ *93* ห้องนั่งเล่นวิลล่าสไตน์เนอร์ *(Villa Steiner's living room)*, 1910..... 159

ภาพที่ *94* หน้าต่างทึบแสงในวิลล่าการ์มา (*Villa Karma), 1906* 160

ภาพที่ *95* หน้าต่างของบ้านทริสตัน ซารา (*Tristan Tzara House)* ปิดด้วยผ้าม่าน, *1926* 160

ภาพที่ *96* ห้องรับประทานอาหารวิลล่าสไตน์เนอร์ (*Villa Steiner's dining room), 1910*..... 161

ภาพที่ *97* ห้องสมุดของวิลล่ามูลเลอร์ (*Library of Villa Müller), 1930* 161

ภาพที่ *98* อาคารโกลด์แมนและซาลัตช์ (*Goldman and Salatsch Building), 1910* ด้านหน้า. 163

ภาพที่ *99* อาคารโกลด์แมนและซาลัตช์ (*Goldman and Salatsch Building), 1910* ด้านข้าง.. 163

ภาพที่ *100* ด้านหน้าชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (*Salatsch Building's 1st floor façade), 1910* 164

ภาพที่ *101* ด้านข้างชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (*Salatsch Building's 1st floor façade), 1910* 164

ภาพที่ *102* ป้ายชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (*Salatsch Building's 1st floor façade), 1910* 165

ภาพที่ *103* ภายในชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (*Salatsch Building's 1st floor façade), 1910* 165

ภาพที่ *104* กระจกภายในชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (*Salatsch Building's 1st floor façade), 1910*..... 166

ภาพที่ *105* คาเฟ่มิวเซียม *(Café Museum),* 1899..... 167

ภาพที่ *106* ภายในคาเฟ่มิวเซียม *(Café Museum),* 1899..... 168

ภาพที่ 107 ช่วงเวลาการออกแบบสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส 173

ภาพที่ 108 แผนที่ตั้ง..... 178

ภาพที่ 109 อดอล์ฟ โลส วอร์นอนอดอล์ฟลอส, เวียนนา 179

ภาพที่ 110 พื้นชั้นล่าง 1. ห้องนอน 2. ห้องนั่งเล่น, ห้องรับประทานอาหาร 3. มุมนั่งพัก (Inglenook), ห้องสมุด 180

ภาพที่ 111 (ซ้าย) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา แปลนชั้นล่าง สภาพก่อนปรับปรุง, *1910* 180

ภาพที่ 112 (ขวา) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา แปลนชั้นล่าง สภาพหลังปรับปรุง, *1934*..... 180

ภาพที่ 113 (ซ้าย) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา ห้องนอนชั้นล่าง สภาพก่อนปรับปรุง, *1910* 181

ภาพที่ *114* (ขวา) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา ห้องนอนชั้นล่าง สภาพหลังปรับปรุง, *1934* 181

ภาพที่ 115 (ซ้าย) มุมมองไปยังมุมนั่งพัก (*Inglenook)* พร้อมห้องสมุดและม้านั่ง 182

ภาพที่ 116 (ขวา) มุมมองไปยังมุมนั่งพัก (*Inglenook)* จากห้องนั่งเล่น/ห้องรับประทานอาหาร ... 182

ภาพที่ 117 (ซ้าย) มุมมองไปยังพื้นที่รับประทานอาหารและประตูไปยังห้องนอน 183

ภาพที่ 118 (ขวา) ภาพบรรยากาศจากมุมนั่งพัก (*Inglenook)* พร้อมหน้าต่างบานพัดกระจกมูราโน (*Murano glass fanlight)* 183

ภาพที่ *119* ห้องนอนลินา ลูส (*Lina Loos's Bed-room), 1903* 183

ภาพที่ 120 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *LOOS APARTMENT* (1910–1912) .. 184

ภาพที่ 121 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *LOOS APARTMENT* (1910–1912) .. 184

ภาพที่ 122 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *LOOS APARTMENT* (1910–1912) .. 185

ภาพที่ 123 วิวพื้นที่รับประทานอาหารและประตูห้องนอน 186

ภาพที่ 124 ส่วนห้องนอนเป็นพื้นที่ว่างส่วนตัวที่ใกล้ชิดที่สุด ขนสัตว์ที่ใช้คลุมเตียง ความประทับใจในห้อง: สีขาวนวลอ่อนๆ พร้อมภาพอ้างอิงแบบโบราณภาพสีดิจิทัลของภาพต้นฉบับขาวดำในคลังข้อมูล ตีพิมพ์ในปี 1903 ใน *Die Kunst* 187

ภาพที่ 125 ที่ตั้ง *The Site STEINER HOUSE 1910–1912* 188

ภาพที่ *126* มุมมองปัจจุบันจากถนน ทางเข้าถูกดัดแปลงจากแนวคิดดั้งเดิมของโลส โดยมีช่องว่าง (*niche)* (ดูแปลนชั้น) 188

ภาพที่ 127 มุมมองจากถนนที่แสดงรูปร่างของหลังคา 189

ภาพที่ 128 มุมมองปัจจุบันจากสวนที่มีผนังสามชั้น อ่างน้ำใต้ระเบียง ทางเข้าระเบียงมีประตูเล็กเตี้ยทางด้านขวาของหน้าต่างกลาง ทางเข้าสวนมีบันไดข้าง ผนังปิดเป็นราวกันตกสู่สวน 190

ภาพที่ 129 มุมมองจากถนนที่แสดงผนังสามชั้น 190

ภาพที่ 130 มุมมองปัจจุบันจากสวนที่มีทางเข้าระเบียงมีประตูเล็กเตี้ยทางด้านขวาของหน้าต่างกลาง ทางเข้าสวนมีบันไดข้าง ผนังปิดเป็นราวกันตกสู่สวน 191

ภาพที่ 131 มุมมองด้านข้างจากถนนที่แสดงรูปร่างของอาคารและช่องแสง 191

ภาพที่ 132 มุมมองด้านข้างจากถนนที่แสดงรูปด้านของอาคารและช่องแสง 192

ภาพที่ 133 บ้านสไตน์เนอร์, เวียนนา, 1910. มุมมองห้องรับประทานอาหาร ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส 193

ภาพที่ 134 รูปด้าน *Steiner House* 195

ภาพที่ 135 *Steiner House Diagram* 195

ภาพที่ 136 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *Steiner House* 197

ภาพที่ 137 รูปด้านข้าง *Steiner House* 198

ภาพที่ 138 รูปด้านหลัง *Steiner House* 199

ภาพที่ *139* แนวคิดทางเข้าหลักโดยโลส จากห้องนั่งเล่น/รับประทานอาหารที่มีความยืดหยุ่นในการแบ่งพื้นที่ด้วยผ้าม่าน 200

ภาพที่ *140* พื้นชั้นล่างยกสูง, ระดับพื้นต่อเนื่อง, ระเบียงที่ได้รับการปกป้องด้วยกันสาดและปีกด้านข้าง 200

ภาพที่ *141* แผนที่ตั้ง 203

ภาพที่ 142 วิลล่าเดิมก่อนการปรับปรุงโดยโลส *(Original villa before transformation by Loos)* 203

ภาพที่ 143 อาคารด้านหน้าติดถนน วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser)*, 1918 204

ภาพที่ *144* วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser), 1918-1919* 205

ภาพที่ 145 วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser)*, *1918-1919* แปลนพื้นชั้น *1* ห้องนั่งเล่น 206

ภาพที่ 146 วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser), 1918-1919* ห้องนั่งเล่น 206

ภาพที่ 147 ดาดฟ้าขนาดใหญ่บนหลังคาบ้าน พร้อมวิวสวนสาธารณะ 207

ภาพที่ *148* วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser), 1918-1919* มุมมองจากแท่นเปียโนบนชั้นลอยไปจนถึงกระจกติดผนัง, ห้องโถงทางเข้าขึ้นไปบันไดด้านซ้าย 207

ภาพที่ 149 วิลล่าสตรัสเซอร์ (*Villa Strasser), 1918-1919* 208

ภาพที่ 150 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *Villa Strasser (Haus Strasser* 1918) 209

ภาพที่ 151 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *Villa Strasser (Haus Strasser* 1918) 210

ภาพที่ 152 วิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน *Villa Strasser (Haus Strasser* 1918)..... 211

ภาพที่ 153 ร้านเสริมสวยพร้อมที่นั่งชิดหน้าต่างที่ยื่นจากผนังบันไดเปิดไปยังชั้นหนึ่งและเตาผิงและบันไดขึ้นชั้นหนึ่งพร้อมลงจอดที่ชั้นลอยและทางเข้าห้องสมุด (ห้องสุภาพบุรุษ)..... 212

ภาพที่ 154 ทิวทัศน์ของห้องโถงพร้อมที่นั่งที่สองตัดกับหน้าต่างที่ยื่นจากผนังและมุมมองจากร้านดนตรีไปจนถึงแกลเลอรีเปียโนเสาหินอ่อน Skyros ซึ่งชาวกรีกและโรมันใช้อยู่แล้ว..... 213

ภาพที่ 155 แผนที่ตั้ง Aerial view of the Moller House, Vienna 215

ภาพที่ 156 ด้านหน้าหลักของบ้านมอลเลอร์ *(Main façade of Moller House.)*..... 216

ภาพที่ 157 ด้านหลังของบ้านมอลเลอร์ *(Rear façade. Moller House.)*..... 216

ภาพที่ *158* มุมมองภายในบ้านมอลเลอร์ (*Moller House)* พื้นที่ห้องนั่งเล่นและทางเดินตามแนว Raumplan 217

ภาพที่ *159* ชั้นหนึ่งของบ้านมอลเลอร์ *(First Floor Moller House.)*..... 217

ภาพที่ *160* ชั้นหนึ่งของบ้านมอลเลอร์ *(Second floor Moller.)*..... 218

ภาพที่ *161* บ้านมูลเลอร์ (*Aerial view of the Müller House),* เวียนนา 219

ภาพที่ *162* มุมมองภายนอกของบ้านมูลเลอร์ (*Exterior view of the Müller House)*, เวียนนาในอดีต..... 220

ภาพที่ *163* มุมมองภายนอกของบ้านมูลเลอร์ (*Exterior view of the Müller House)*, เวียนนาปัจจุบัน 221

ภาพที่ *164* ชั้นครึ่งใต้ดิน ทางเข้า วิลล่ามูลเลอร์ (*Semi-basement floor. Access. Villa Müller)*, ปราก..... 222

ภาพที่ *165* ชั้นบนของวิลล่ามูลเลอร์ (*Upper floor, Villa Müller)*, ปราก..... 222

ภาพที่ *166* ชั้นสอง วิลล่ามูลเลอร์ (*Second floor, Villa Müller),* ปราก 223

ภาพที่ 167 ชั้นลอย วิลล่ามูลเลอร์ (*Second floor, Villa Müller),* ปราก..... 223

ภาพที่ *168* วิลล่ามูลเลอร์ *(Villa Müller),* 1930 224

ภาพที่ 169 วิลล่ามูลเลอร์ *(Villa Müller)*, 1930 ห้องรับรองสำหรับสุภาพสตรี(ซ้าย) บันไดสู่ห้องนั่งเล่น, ห้องครัว, ห้องรับประทานอาหารและห้องสมุด 225

ภาพที่ *170* วิลล่ามูลเลอร์ *(Villa Müller)*, 1930 ห้องดนตรี มองจากห้องอาหาร บันไดจากห้องรับฝากของและโถงทางเข้าไปยังห้องโถงกลาง/ห้องนั่งเล่น 225

ภาพที่ 171 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง 227

ภาพที่ *172* ภาพตัดทั่วไป (*General section),* วิลล่ามูลเลอร์ (*Villa Müller),* ปราก 229

ภาพที่ *173* ภาพด้านหน้าและด้านข้าง (*Elevations)* วิลล่ามูลเลอร์ (*Villa Müller)*, ปราก 229

ภาพที่ 174 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Villa Müller (1930) 230

ภาพที่ *175* มุมมองไปยังทางเข้า *(View to the entrance)* 231

ภาพที่ *176* มุมมองไปยังทางขึ้นสู่ชั้นแรก *(View to the rise to the first level)* 231

ภาพที่ *177* โถงทางเดิน (*The hall)* 232

ภาพที่ *178* มุมมองจากโถงไปยังบันได *(View from the hall to the staircase)* 232

ภาพที่ *179* ห้องรับประทานอาหาร *(Dining room)* 232

ภาพที่ *180* บูดูวาร์ ห้องแต่งตัวหรือห้องพักส่วนตัวของผู้หญิง (*Boudoir)* 232

ภาพที่ *181* บันไดพร้อมหลังคากระจก *Skylight* 233

ภาพที่ *182* ระเบียงพร้อมหลังคากระจก *Skylight* 233

ภาพที่ *183 Huis Sonneveld* บ้านพักสไตล์โมเดิร์นที่ตั้งอยู่ในเมืองรอตเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ ออกแบบโดยสถาปนิก *Leendert van der Vlugt* และ *Johannes Brinkman* แล้วเสร็จในปี 1933 238

ภาพที่ 184 ความแนวคิดพื้นที่ว่าง – พื้นผิว ของอดอล์ฟ โลส 242

ภาพที่ 185 ความแนวคิดพื้นที่ว่าง – พื้นผิว ผ่านผลงานสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส 243

ภาพที่ *186* การสรุปแนวคิด Raumplan รูปแบบเป็นไปตามพื้นผิว-พื้นที่ว่างของอดอล์ฟ โลส 247

ภาพที่ *187* การสรุปแนวคิด Raumplan = พื้นผิว-พื้นที่ว่าง-รูปทรงของอดอล์ฟ โลส 248

ภาพที่ *188* การสรุปแนวคิดพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส 249

ภาพที่ 189 การสรุปแนวคิด Space–Surface ของโลส จึงมิใช่เพียงทฤษฎีด้านรูปแบบหรือวัสดุ แต่คือการวางรากฐานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในมิติที่เชื่อมโยงกันระหว่าง พื้นที่–สัดส่วน–วัสดุ–ความรู้สึก 252

ภาพที่ *190 Space–Surface Timeline: Before–During–After Loos* เปรียบเทียบพัฒนาการก่อน–หลัง *Raumplan* 256

ภาพที่ *191 Space–Surface Timeline: Before–During–After Loos* 257

ภาพที่ 192 การเปรียบเทียบพัฒนาการก่อน–หลัง *Raumplan* 257

ภาพที่ 193 ภายนอก Façade ของ Looshaus แสดงระบบการจัดวางหน้าต่าง–เสาคู่ ที่สร้างความสมดุลโดยไม่ต้องใช้การตกแต่ง 258

ภาพที่ 194 ภายใน ของ Looshaus แสดงระบบการจัดวางภายใน พื้นที่ถูกจัดอย่างซับซ้อนในมิติของระดับ ความสูงต่ำ และวัสดุ เพื่อสะท้อนการใช้งานและความรู้สึกที่แตกต่าง (Raumplan) แม้ Looshaus ยังไม่ใช้ Raumplan เต็มรูปแบบ 259

ภาพที่ 195 การออกแบบภายในบาร์อเมริกันในเวียนนา ผนังหินอ่อนใน American Bar ที่เสริมความรู้สึกสง่างามในพื้นที่ขนาดเล็ก ชั้นล่างของ Looshaus 260

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

การกำเนิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 19 สอดคล้องกับการเพิ่มขึ้นของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและกระบวนการผลิตจำนวนมาก การพัฒนาที่เพิ่มขึ้นเหล่านี้มีส่วนทำให้เกิดการปฏิเสธลัทธิประวัติศาสตร์นิยมในสถาปัตยกรรมและเพิ่มความสนใจเชิงหน้าที่อย่างกว้างขวาง ความพร้อมใช้งานของวัสดุก่อสร้างที่ทันสมัยและเทคโนโลยีใหม่มีส่วนช่วยกระตุ้นการเปลี่ยนแปลงไปสู่การออกแบบที่ทันสมัย สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มีลักษณะเฉพาะ จากรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เรียบง่ายและผนังที่ไม่มีการประดับตกแต่งภายนอกอาคารจึงมักดูเรียบ ๆ และไม่มีองค์ประกอบในการตกแต่ง การออกแบบอาคารสมัยใหม่ใช้สีหมองคล้ำและมีพื้นฐานมาจากรูปทรง เส้น ที่เรียบง่าย สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถจดจำได้ง่ายและมีอิทธิพลอย่างมากต่อสาขาสถาปัตยกรรมทั้งในอดีตและในการกำหนดรูปแบบ การอภิปรายในอนาคตสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ยังนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในบริบทเมืองด้วย การเกิดขึ้นของเทคโนโลยีใหม่ ๆ ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความงามและแนวคิดใหม่ของการก่อสร้าง (D’Mello, 2016)

สถาปนิกนักทฤษฎี กอตต์ฟรีด เซมเปอร์เป็นหนึ่งในนักทฤษฎีชั้นนำชาวเยอรมัน ซึ่งข้อโต้แย้งของเขาวางกรอบการอภิปรายในศตวรรษที่ 19 เกี่ยวกับการแสดงออกของโครงสร้างและวัสดุ เขาเขียนถึงแรงผลักดันทางศิลปะประโยชน์ใช้สอยซึ่งมีการพัฒนาวัสดุและระบบสนับสนุนโครงสร้างเข้ากับภาษาที่เป็นตัวแทนในด้านสถาปัตยกรรม และได้อธิบายแนวคิดหรือแรงจูงใจสองประการที่สร้างที่พักอาศัยแห่งแรก คือ “แนวคิดเรื่องการรวมเตา” หรือเรียกว่า “The Hearth” หรือ “The Principle of the Hearth” เซมเปอร์เสนอว่า “เตาไฟ (Hearth)” คือจุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรม เป็นศูนย์กลางของชีวิตครอบครัวและชุมชน ตั้งแต่สมัยดั้งเดิมมนุษย์เริ่มรวมตัวกันรอบกองไฟเพื่อความอบอุ่น ปรุงอาหาร และประกอบพิธีกรรม เตาไฟเปรียบเสมือนหัวใจของสถาปัตยกรรม เซมเปอร์มองว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ของสถาปัตยกรรมพัฒนาขึ้นจาก "เตาไฟ" ซึ่งต่อมากลายเป็นจุดศูนย์กลางของบ้าน หรือ "core of the dwelling" แล้วจึงมีการเพิ่มองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น Enclosure (ผนัง) เพื่อปกป้องและให้ขอบเขตกับพื้นที่ หลังคา (Roof) เพื่อป้องกันสภาพอากาศ

ฐาน (Mound/Platform) เป็นพื้นที่ยกสูงให้เตาอยู่ แนวคิดนี้อยู่ในทฤษฎี 4 องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมของเซมเปอร์ (Semper, 1851) เตาไฟ (Hearth) หมายถึง การสื่อถึงพิธีกรรมและการใช้ชีวิต หลังคา(Roof) หมายถึง การปกป้อง ผนัง (Enclosure) หมายถึง การตกแต่งและผ้า และฐาน (Mound) หมายถึง โครงสร้างพื้นฐาน การก่อผนังและการมุงหลังคาถือเป็นแนวคิดพื้นฐานที่ก่อให้เกิดรูปแบบทางสถาปัตยกรรมองค์ประกอบทั้งสี่ของเซมเปอร์ว่าสิ่งทอศิลปะของสิ่งปิดล้อมและผนัง งาน

ไม้กับโครงของโครงสร้าง งานก่ออิฐกับงานดินและเซรามิกสำหรับเตาไฟในทางสถาปัตยกรรม core-form และ art-form สำหรับเซมเพอร์แล้วแต่ละส่วนของสถาปัตยกรรมสามารถมองได้ว่าเกิดขึ้นได้ด้วยสององค์ประกอบ คือ รูปแบบหลักและรูปแบบศิลปะ ที่แกนหลักของแต่ละส่วนเป็นโครงสร้างที่มีความจำเป็นทางกลไกและมีการทำงานแบบคงที่ หมายถึง วัสดุและหน้าที่ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมมั่นคง เช่น หน้าที่รองรับของเสาที่มีรูปแบบศิลปะ (Mallgrave, 1996) ในทางกลับกัน คือ ลักษณะเฉพาะที่ทำให้หน้าที่กำหนดวิธีการโครงสร้างที่มั่นคงแข็งแรงที่ปรากฏชัดขึ้น (Bötticher, 1846) เซมเปอร์บอกเป็นนัยถึงระดับต่าง ๆ ของการหุ้ม(Cladding) เช่น ผู้ชายก็สวมหน้ากากด้วยวัสดุของหน้ากาก ประการแรกการตกแต่งอาจอำพรางวัสดุในความรู้สึกทางกายภาพในลักษณะเดียวกับที่กรีกโพลิโครมีการคลุมหินอ่อนไว้ข้างใต้ เพื่อปกปิดธรรมชาติของวัสดุเพื่อให้สามารถรับรู้ได้ว่าเป็นรูปแบบที่บริสุทธิ์ “หน้ากาก”ตัวแทนของ “การปกปิด” หรือ “การหุ้ม” เซมเปอร์ใช้คำว่า “หน้ากาก” เพื่ออธิบายการที่วัสดุหรือลวดลายตกแต่งทำหน้าที่ห่อหุ้ม โครงสร้างที่แท้จริงของอาคารไว้ ไม่ให้ปรากฏสู่สายตาโดยตรง เช่นเดียวกับที่มนุษย์สวมหน้ากากเพื่อปกปิดใบหน้าที่แท้จริง ประการที่สอง รูปแบบศิลปะหรือการแต่งกายเชิงศิลปะอาจอำพรางเนื้อหาใจความของงานและเป็นตัวแทนของข้อความที่ไม่ได้นำเสนอเช่นเดียวกับ ที่ผู้ชายอาจสวมหน้ากากเพื่อสันนิษฐานว่าเป็นตัวตนอื่น (Semper, 1851) ความสนใจของเซมเปอร์ คือ สัญลักษณ์ทางศิลปะ เป้าหมาย คือ ภาษาที่เป็นตัวแทนที่สื่อถึงแรงผลักดันทางประวัติศาสตร์และศิลปะ ประโยชน์ใช้สอยหน้าที่ของวัสดุที่มีการพัฒนาและระบบสนับสนุนโครงสร้างถูกหุ้ม ด้วยภาษาของเครื่องประดับทางศิลปะ เซมเปอร์พยายามที่จะสร้างเรื่องราวที่เกี่ยวกับธรรมชาติของการก่อสร้างมากกว่าลักษณะทางเทคนิคของพื้นผิว จุดประสงค์ของการหุ้มในแนวคิดของเซมเปอร์ ทฤษฎีของเซมเปอร์จุดนี้ต่างจากจากทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส แม้ว่าความคิดของอดอล์ฟ โลสจะสอดคล้องกับทฤษฎี(แห่งเปลือก) ของเซมเปอร์ก็ตาม เซมเปอร์ยังปฏิเสธการแสดงสัญลักษณ์บางอย่างของพื้นผิวด้วยหน้าที่ของพื้นผิว นั่นคือคุณสมบัติตามธรรมชาติของวัสดุและธรรมชาติของสถานที่แต่ละแห่งเอนเอียงไปทางภาษาทางเทคนิคและเป็นทางการของวัสดุ อดอล์ฟ โลสคิดว่า “ทฤษฎีเปลือก”เป็นวิธีการสร้างเอกภาพของแต่ละฉากผ่านธรรมชาติของวัสดุหุ้มเป็นวิธีในการรวมองค์ประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ในขณะที่เซมเปอร์ถือว่าการหุ้มเป็น “สัญลักษณ์” ส่วนการหุ้มของอดอล์ฟ โลสก็ถือเป็น “วัสดุ” สำหรับอดอล์ฟ โลสการแสดงออกของหน้ากาก(Façade) อยู่ที่การนำไปใช้และวิธีการในการผลิตวัสดุเกิดขึ้นจากเทคโนโลยีและวัสดุใหม่ ๆ โดยไม่มีรูปแบบในภาษาของตัวเองคือการอธิบายความยืดหยุ่นของวัสดุ ทฤษฎีเปลือก(พื้นผิว)ของอดอล์ฟ โลส เกิดขึ้นพร้อมกับผลกระทบของการพัฒนาอุตสาหกรรม ดังนั้นความแตกต่างระหว่างกอตต์ฟรีด เซมเปอร์และอดอล์ฟ โลส ที่มีต่อแนวคิดทฤษฎีเปลือก(พื้นผิว) ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากเทคโนโลยี วัสดุ และวิธีการก่อสร้างใหม่ ๆ จากกอตต์ฟรีด เซมเปอร์ไปจนถึงอดอล์ฟ โลส แนวคิดเกี่ยวกับพื้นผิวทางสถาปัตยกรรม การห่อหุ้มการตกแต่งหรือทฤษฎีเปลือก(พื้นผิว) เป็นคำจำกัดความ

ทางสถาปัตยกรรม วัตถุประสงค์ของการหุ้มจะตอบสนองต่อพื้นที่ว่าง วัสดุ และเทคนิคตลอดจนลักษณะสัญลักษณ์ของอาคารการห่อหุ้มไม่ได้เป็นเพียงการทำงานของพื้นผิว(Surface) ที่เรียบเท่านั้น ด้านหน้าอาคารแต่ยังมีขอบเขตซึ่งเชื่อมโยงทางสถาปัตยกรรมองค์ประกอบของบริบท การห่อหุ้มเป็นเครื่องมือในการผูกชิ้นส่วนและวัสดุทั้งหมดรวมกันที่สามารถรับรู้และมองเห็นได้ นอกจากนี้ยังกำหนดวิธีการใช้อาคารและพื้นที่ว่าง - พื้นผิวสถาปัตยกรรมเป็นการตอบสนองต่อความปรารถนาตามธรรมชาติของมนุษย์ ข้อเสนอของเซมเปอร์ในถือเป็นงานศิลปะตามแบบฉบับที่ตอบสนองต่อสัญชาตญาณและความปรารถนาของมนุษยชาติความปรารถนาดังกล่าวมาก่อนที่จะมีสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์และด้วยเหตุนี้จึงมาก่อนโครงสร้างเชิงพื้นที่ทั้งหมด

การศึกษาความสัมพันธ์พื้นที่ว่าง (Space) พื้นผิว (Surface) การปกปิด การห่อและการหุ้มสัมผัสกับการแสดงออกที่มองเห็นและมองไม่เห็น เช่น ในแง่ของการปฏิบัติ วัสดุ การก่อสร้าง และการเป็นตัวแทน กล่าวถึงตัวอย่างต่าง ๆ และวิธีการคิดเชิงสร้างสรรค์และการสร้างพื้นที่ใช้สอยในพื้นที่ว่าง พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมในการปฏิบัติร่วมสมัย ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิว เท่านั้นวัสดุยังชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวกับความหมายองค์ประกอบ รูปแบบ พื้นที่ การยึดครองของมนุษย์ตลอดจนสถานที่ตั้งของบทสนทนาระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวสถาปัตยกรรมกับสภาพแวดล้อมโดยรอบ ดังนั้นการศึกษานี้จึงกล่าวถึง พื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมว่าเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของสถาปัตยกรรมที่หลากหลาย ไม่ได้เป็นเพียงปัจจัยที่กำหนดพื้นที่ว่างของสถาปัตยกรรมเท่านั้นแต่ยังกำหนดรูปแบบของสถาปัตยกรรมภายนอกด้วย พื้นที่ว่าง-พื้นผิวของสถาปัตยกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นสองสิ่งที่ไม่สามารถแยกจากกันได้เพราะพื้นที่เหล่านี้เป็นตัวแทนของระดับความสัมพันธ์ในเชิงการก่อสร้างและการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แตกต่างกันของขอบเขตบริบทพื้นที่เราอาศัยอยู่ คำว่า "การปกปิด – การห่อ – การหุ้ม" แม้จะมีความใกล้เคียงกันทางภาษา แต่ในเชิงสถาปัตยกรรมหรือ แนวคิดทางศิลปะของเซมเปอร์ การปกปิด (Concealing) ทำหน้าที่ ซ่อน หรือ ลดทอน การรับรู้ความจริงบางประการของวัตถุหรือโครงสร้างเป็นการ “พรางตา” จากความเป็นจริง เช่น ซ่อนวัสดุที่ไม่งามตา หรือโครงสร้างที่ไม่ต้องการเปิดเผยมักเกี่ยวข้องกับความรู้สึกหรือความหมาย เช่น ซ่อน “เนื้อแท้” เพื่อเน้น “ภาพลักษณ์” เช่น การซ่อนคานเหล็กไว้ภายใต้ฝ้า หรือซ่อนผิวคอนกรีตไว้ใต้ลวดลายหินเทียม การห่อ (Wrapping) ทำหน้าที่เป็น ชั้นนอกที่โอบล้อม โดยตรงกับตัววัตถุ มีทั้งมิติ การใช้งาน (ป้องกัน, รองรับสภาพอากาศ) และ ความงาม (ลวดลาย, ผิวสัมผัส)ใกล้เคียงกับแนวคิด “textile origin” ของเซมเปอร์ คือสิ่งห่อที่พัฒนาจากผ้าหรือเครื่องแต่งกายอย่างเช่น ผ้าม่านในสถาปัตยกรรม, เปลือกอาคารที่เป็นแผ่นโลหะ, ฟาซาดที่คลุมอาคาร การหุ้ม (Cladding)เป็นการ ติดตั้งผิววัสดุแยกต่างหาก ที่อยู่เหนือโครงสร้างหลัก เพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะเน้นการ แสดงอัตลักษณ์ทางสุนทรียะ มากกว่าหน้าที่โครงสร้างสำคัญในแนวคิด

ของเซมเปอร์ว่า “cladding” เป็น “art of dressing architecture” (ศิลปะการแต่งตัวให้สถาปัตยกรรม) การหุ้มผิวอาคารด้วยไม้ หิน โลหะ แผ่นกระจก โดยไม่เกี่ยวข้องกับการรับน้ำหนัก

ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 ถึงศตวรรษที่ 21 ในปัจจุบันเรายังคงพบเห็นอิทธิพลที่ยังคงมีต่อสถาปัตยกรรมผลงานของปรมาจารย์ที่เคยปกป้องขบวนการสมัยใหม่ (Modern Movement) กล่าวถึง ขบวนการออกแบบสมัยใหม่ หรือ แนวคิดทางสถาปัตยกรรมและศิลปะในยุคโมเดิร์น ขบวนการสมัยใหม่ในงานสถาปัตยกรรมซึ่งเกิดขึ้นช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของแนวคิดว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้าง วัสดุ และความงามทางสถาปัตยกรรม โดยปฏิเสธการตกแต่งที่ฟุ่มเฟือย และหันมาเน้นความเรียบง่าย ความจริงของวัสดุ และการออกแบบที่สอดคล้องกับหน้าที่ของพื้นที่ หนึ่งในบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการผลักดันแนวคิดเหล่านี้คือ อดอล์ฟ โลส (Loos, 1898) สถาปนิกชาวออสเตรีย ผู้มีบทบาทอย่างมากทั้งในฐานะนักออกแบบและนักวิจารณ์ ผลงานของอดอล์ฟ โลส สะท้อนความเข้าใจลึกซึ้งต่อแนวคิดเรื่อง พื้นที่ว่าง และ พื้นผิว ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในกระบวนการออกแบบเชิงสถาปัตยกรรม พื้นที่ว่างในงานของเขาไม่เพียงทำหน้าที่รองรับการใช้งาน แต่ยังเป็นผลลัพธ์ของตรรกะเชิงโครงสร้างและมิติของประสบการณ์ ในขณะเดียวกัน “พื้นผิว” ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงห่อหุ้มอาคาร แต่ยังสื่อสารทัศนคติทางวัฒนธรรม ความคิดต่อการตกแต่งและการเลือกใช้วัสดุอย่างมีนัยสำคัญ

การศึกษานี้มุ่งวิเคราะห์แนวคิดของขบวนการสมัยใหม่ (Modern Movement) ผ่านการออกแบบสถาปัตยกรรมของ อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) สถาปนิกชาวออสเตรีย ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการนำเสนอแนวคิดใหม่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่าง “พื้นที่ว่าง” และ “พื้นผิว” ในงานสถาปัตยกรรมที่พักอาศัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเปลี่ยนผ่านจากศตวรรษที่ 19 สู่ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นยุคที่ความหรูหราของพื้นผิวการตกแต่งภายนอกเริ่มถูกตั้งคำถามจากนักออกแบบยุคใหม่ แนวคิดเรื่อง “พื้นที่ว่าง” (space) และ “พื้นผิว” (surface) ที่ปรากฏในงานของอดอล์ฟ โลสสะท้อนให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของแนวคิดระหว่างการ “เปิดเผย” กับการ “ปกปิด” โครงสร้างทางสถาปัตยกรรม โดยวัสดุหุ้มพื้นผิวไม่ได้เป็นเพียงองค์ประกอบตกแต่ง แต่มีบทบาทในการกำหนดขอบเขตและความหมายของพื้นที่ภายใน ตลอดจนส่งผลต่อประสบการณ์ของผู้ใช้งาน อดอล์ฟ โลสให้ความสำคัญกับ “ความจริงของวัสดุ” (truth to materials) และการแสดงออกของโครงสร้างโดยไม่พึ่งพาการตกแต่งที่เกินความจำเป็น อดอล์ฟ โลสมองว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ของอาคาร เช่น โครงสร้าง พื้นผิว และพื้นที่ว่างควรมีความสัมพันธ์ที่ชัดเจนและทำหน้าที่อย่างตรงไปตรงมา งานออกแบบของอดอล์ฟ โลสจึงมักสะท้อนความเรียบง่ายแต่แฝงด้วยความลุ่มลึกทางความคิด โดยเฉพาะในงานประเภทวิลล่าที่อดอล์ฟ โลสออกแบบไว้ในช่วงต่าง ๆ ของชีวิต ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยฉบับนี้มีเป้าหมายในการศึกษาวิธีคิดและแนวทางการออกแบบของอดอล์ฟ โลส เป็นกรณีศึกษา เพื่อทำความเข้าใจแนวคิดด้านพื้นที่ว่างและพื้นผิวในบริบทของขบวนการสมัยใหม่ การศึกษาจะอ้างอิงจากการออกแบบสถาปัตยกรรม

การเขียนเชิงทฤษฎี ตลอดจนงานก่อสร้างจริง เพื่อสำรวจพัฒนาการทางความคิดของ อดอล์ฟ โลส งานศึกษานี้ไม่เพียงมุ่งเน้นการเข้าใจมิติของพื้นที่ว่างและพื้นผิวในเชิงรูปธรรม แต่ยังตั้งเป้าในการอธิบายบทบาทของแนวคิดเหล่านี้ต่อการขับเคลื่อนทิศทางของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในระดับสากลอีกด้วย

1.2 ความมุ่งหมายและจุดประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาทฤษฎีและข้อเสนอทางความคิดของอดอล์ฟ โลส ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่างและพื้นผิวในงานสถาปัตยกรรม
2. เพื่อวิเคราะห์การแสดงออกของพื้นที่ว่าง–พื้นผิวในงานออกแบบที่พักอาศัยของโลส โดยเฉพาะกลุ่มอาคารประเภทวิลล่า
3. เพื่อสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างวัสดุ การจัดวางพื้นที่ และการห่อหุ้มพื้นผิวในแต่ละช่วงเวลาของการออกแบบ
4. เพื่อเสนอแนวทางในการทำความเข้าใจพื้นที่ว่าง–พื้นผิวในฐานะกลไกเชิงวัฒนธรรมและประสบการณ์ ในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

ในยุคสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอันเป็นผลมาจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม ได้เปลี่ยนแปลงความหมายเชิงทฤษฎีของสถาปัตยกรรมดั้งเดิม รวมถึงวิธีการก่อสร้างอย่างมีนัยสำคัญ ส่งผลให้เกิดการตีความใหม่ต่อ "พื้นที่ว่าง" ที่ไม่ใช่เพียงพื้นที่ที่รองรับการใช้สอยเท่านั้น หากแต่เป็นองค์ประกอบเชิงประสบการณ์ เชิงวัฒนธรรม และสุนทรียะของสภาพแวดล้อมที่ถูกสร้างขึ้น

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งเน้นการศึกษาและถ่ายทอดความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของแนวคิดเรื่อง "พื้นที่ว่าง – พื้นผิว" (space–surface) ซึ่งมีต้นกำเนิดจากแนวคิดของสองสถาปนิกผู้ทรงอิทธิพลในยุคเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ได้แก่ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper) ผู้เสนอทฤษฎีว่าการหุ้มพื้นผิวเป็นพื้นฐานของการก่อรูปทางสถาปัตยกรรม (Tournikiotis, 2002) และ อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) ผู้ชี้ให้เห็นว่าพื้นที่ว่างและพื้นผิวเป็นเครื่องมือเชิงวาทกรรมในการวิพากษ์แนวคิดความงามแบบดั้งเดิม โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสำรวจพัฒนาการทางความคิดของแนวคิดพื้นที่ว่าง–พื้นผิว และวิเคราะห์การนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบงานสถาปัตยกรรมของโลส โดยเฉพาะในกลุ่มอาคารที่พักอาศัย (villas) ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิว และโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม รวมถึงบริบททางสังคมและเมืองที่สัมพันธ์กัน

งานวิจัยยังมีจุดประสงค์ในการชี้ให้เห็นว่า แนวคิดพื้นที่ว่าง–พื้นผิว มิใช่องค์ประกอบทางกายภาพที่แยกขาดจากกัน หากแต่เป็นระบบความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงระหว่างโครงสร้าง กิจกรรมของ

มนุษย์ และบริบทแวดล้อม ซึ่งเป็นแก่นสำคัญของการออกแบบในยุคสมัยใหม่ ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 สถาปัตยกรรมตะวันตกเริ่มแสดงแนวโน้มลดทอนการใช้เครื่องประดับอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในกระแสสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Modern Architecture) ที่เน้นหน้าที่และความเรียบง่ายเหนือการตกแต่ง อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) สถาปนิกชาวเวียนนา เป็นบุคคลสำคัญผู้เสนอแนวคิดต่อต้านการตกแต่งอย่างถึงรากผ่านงานเขียนอันมีอิทธิพล เช่น “Ornament and Crime” (1908) ซึ่งวางรากฐานเชิงอุดมคติให้แก่ความเคลื่อนไหวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในเวลาต่อมา

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ว่าแนวคิดของโลสเกี่ยวกับการปฏิเสธเครื่องประดับส่งอิทธิพลต่อพัฒนาการของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่างไร โดยตั้งคำถามหลักว่า “แนวคิดของอดอล์ฟ โลสเกี่ยวกับการตกแต่งส่งผลต่อมุมมองเชิงวัฒนธรรมและการออกแบบสถาปัตยกรรมอย่างไร?”

การวิจัยใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพผ่านการศึกษาวรรณกรรมทฤษฎีของโลส ร่วมกับการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบกรณีศึกษา ได้แก่ Looshaus (1910–1912) และ Müller House (1930) เพื่อระบุลักษณะการตีความเรื่องการตกแต่งในบริบทพื้นที่ว่าง–พื้นผิว และบทบาทของโครงสร้างในงานออกแบบ ผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า โลสมอง “เครื่องประดับ” เป็นสัญลักษณ์ของความเสื่อมถอยทางวัฒนธรรม และเสนอให้แทนที่ด้วยความเรียบง่ายที่ตั้งอยู่บนหลักการของหน้าที่และความเหมาะสมของวัสดุ (material truth) แนวคิดนี้นำไปสู่การเปลี่ยนผ่านจากการตกแต่งสถาปัตยกรรมไปสู่การจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ (spatial articulation) ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น และมีอิทธิพลต่อการออกแบบอาคารสมัยใหม่ที่ยึดถือความเรียบง่ายและการใช้งานเป็นสำคัญ ซึ่งปรากฏอย่างชัดเจนในงานของกลุ่มสถาปนิกยุคโมเดิร์นในเวลาต่อมา

1.3 คำถามการวิจัย

<u>คำถามหลักของการวิจัย</u>

"มุมมองของอดอล์ฟ โลสเกี่ยวกับพื้นที่ว่าง–พื้นผิว (Space–Surface) ในสถาปัตยกรรมปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นเครื่องมือในการสร้างความหมายสะท้อนแนวคิดระหว่าง 'การเป็นตัวแทน' (Representation) และ 'การดำเนินงาน' (Operation) อย่างไร และเราได้เรียนรู้อะไรจากสิ่งนั้น?"

<u>คำถามรองการวิจัย</u>

1. “แนวคิด ‘พื้นที่ว่าง’ และ ‘พื้นผิว’ ของอดอล์ฟ โลส ในบริบทของสถาปัตยกรรมมีนัยยะในเชิงแนวคิดและการออกแบบอย่างไร?”

2. แนวคิดเรื่องพื้นที่ว่าง–พื้นผิวของโลสสะท้อนผ่านรูปแบบการออกแบบและการเลือกใช้วัสดุในงานวิลล่าอย่างไร?
3. ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง–พื้นผิวในงานของโลสมีพัฒนาการอย่างไร ในช่วงเวลาต่าง ๆ ของชีวิตการทำงานของเขา?
4. แนวคิดดังกล่าวสามารถสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนผ่านของทัศนคติทางวัฒนธรรม สังคม และเทคโนโลยีในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้หรือไม่?

1.4 วิธีดำเนินการศึกษา

ลักษณะของการวิจัย งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประเภทการวิเคราะห์เชิงสถาปัตยกรรม (Architectural Analysis) โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และวิเคราะห์กรณีศึกษา (Case Study) เพื่อสำรวจและอธิบายแนวคิด "พื้นที่ว่าง–พื้นผิว" ในงานออกแบบของอดอล์ฟ โลส ขั้นตอนของการวิจัยได้แก่

1. ศึกษาทฤษฎี ทบทวนแนวคิดจาก Gottfried Semper และ Adolf Loos เกี่ยวกับพื้นผิว การห่อหุ้ม และพื้นที่
2. วิเคราะห์งานเขียนวิเคราะห์ถ้อยคำ แนวคิด และความหมายในบทความของโลส
3. เลือกกรณีศึกษา คัดเลือกวิลล่าของโลสจำนวน 4 หลังที่แสดงออกชัดเจนถึงแนวคิดพื้นที่ว่าง–พื้นผิว
4. วิเคราะห์กรณีศึกษา ใช้เกณฑ์วิเคราะห์องค์ประกอบ ได้แก่ การจัดวางพื้นที่ การใช้วัสดุ ความสัมพันธ์ของภายใน–ภายนอก การจัดการพื้นผิวและองค์ประกอบตกแต่ง
5. สังเคราะห์ผลวิเคราะห์ นำเสนอข้อสรุปเกี่ยวกับพัฒนาการทางแนวคิดและผลกระทบต่อการรับรู้สถาปัตยกรรม

เหตุผลของวิธีการวิเคราะห์งานของอดอล์ฟ โลสถือเป็นองค์ประกอบของการศึกษาโดยเฉพาะที่อยู่อาศัยของเขาหรือ สถาปัตยกรรมในประเทศ การก่อสร้างแม้ว่ามีการแทรกแซงของเขาในพื้นที่ภายในจะสมบูรณ์และเป็นตัวแทนที่เลือกมีดังต่อไปนี้ คือ Loos Apartment (1913), Steiner House (1910), Villa Strasser (1918) และ Muller และ Müller House (1930) วิธีการวิเคราะห์ที่ใช้ในการวิจัยนี้รวมถึงงานต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ข้างต้น วิจัยนี้จำกัดขอบเขตของการศึกษาไว้เฉพาะที่อดอล์ฟ โลส การออกแบบหลักในสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัยและตรวจสอบเทคนิคการจัดการของสถาปนิก เราทำการวิเคราะห์ผลลัพธ์เชิงพื้นที่ที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรม หลักการ คือ เลือกผลงานที่แสดงการรับรู้ให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้เพื่อวิเคราะห์ที่ตัดสินว่ามีอิทธิพลสำคัญต่อการพัฒนาความคิดทางสถาปัตยกรรมของสถาปนิก การศึกษาคุณลักษณะของสถาปนิกในการวิเคราะห์เป็น

ตัวอย่างเมื่อการวิเคราะห์นี้เสร็จสิ้นเราจะเริ่มมีผลลัพธ์ของคำถาม คือ Loos Apartment (1913), Steiner House (1910), Villa Strasser (1918) และ Muller และ Müller House (1930) ถึงแนวคิดหลักสี่ประการในความคิดของอดอล์ฟ โลส, Ornament and Crime, Raumplan, Material Authenticity, space, function, และพื้นที่ว่างภายใน–พื้นผิวภายนอกจึงมาถึงคำตอบสำหรับคำถามเริ่มต้นของเราว่าอดอล์ฟ โลสมีวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่โดยการดำเนินการบนพื้นผิวในสถาปัตยกรรมอย่างไร ผลงานสถาปัตยกรรมที่สำคัญ คือ Loos Apartment (1913), Steiner House (1910), Villa Strasser (1918) และ Muller และ Müller House (1930) เหล่านี้ จะแสดงผลลัพธ์และข้อสรุปจะเป็นแนวคิดในทฤษฎีของเค้า

ขั้นตอนที่ 2 การศึกษาแนวคิดการออกแบบโครงสร้างที่มั่นคงเป็นเรื่องรองการศึกษาต้องอยู่ภายใต้วิธีการแบ่งพื้นที่แบบเดิม กล่าวอีกนัยหนึ่งเป็นที่ถกเถียงกันว่าองค์ประกอบที่สำคัญ คือ พื้นที่ว่างหรือพื้นผิวที่ล้อมรอบพื้นที่ และเมื่อมองสถาปัตยกรรมในแง่เดียวขั้นตอนแรกของการก่อสร้างและเป็นองค์ประกอบโดยรอบที่สำคัญที่สุด คือ พื้นที่ ผนัง เป็นสิ่งที่จำกัดและแบ่งพื้นที่และในขณะเดียวกันก็เป็นกิจกรรมตามการใช้งาน

ขั้นตอนที่ 3 การวิจัย คือ การทบทวนเชิงทฤษฎีของการครอบคลุมเพื่อตรวจสอบความหมายของการครอบคลุมจากลักษณะโครงสร้างของพื้นที่ว่าง - พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมและจากแนวคิดอดอล์ฟ โลสในแนวทางของสถาปนิกตะวันตกเพื่อดึงความหมายเกี่ยวกับอิทธิพลอันแข็งแกร่งของสถาปนิกที่มีคนพูดถึงได้จนถึงทุกวันนี้

1.5 ขอบเขตของการศึกษา

1. เชิงเนื้อหา เอกสาร ทฤษฎี บทความ และงานเขียนของโลส โดยเฉพาะ “Ornament and Crime” และงานวิจารณ์ร่วมสมัย
2. เชิงรูปธรรม งานออกแบบบ้านพักอาศัย (วิลล่า) ของอดอล์ฟ โลส ระหว่างปี ค.ศ. 1900–1930
3. เชิงเวลา ตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20

การศึกษาพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม “พื้นที่ว่าง” (Space) พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม “พื้นผิว” (Surface) การปกปิด – การห่อ - การหุ้ม สัมผัสกับการแสดงออกที่มองเห็นได้และมองไม่เห็น เช่น ในแง่ของการปฏิบัติ วัสดุ การก่อสร้าง และการเป็นตัวแทน กล่าวถึงตัวอย่างต่างๆ และวิธีการคิดเชิงสร้างสรรค์และการสร้างพื้นที่ใช้สอยในพื้นที่ว่าง พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมในการปฏิบัติร่วมสมัย หัวข้อต่าง ๆ ไม่เพียงแต่ครอบคลุมถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิว วัสดุเท่านั้นยังชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวกับความหมาย รูปภาพ รูปแบบ พื้นที่ การยึดครองของมนุษย์ตลอดจนสถานที่ตั้งของบทสนทนาระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวสถาปัตยกรรมกับสภาพแวดล้อม ดังนั้น

การศึกษานี้จึงกล่าวถึง พื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมว่าเป็นสถานที่พื้นฐานของสถาปัตยกรรมที่หลากหลายนั้นไม่ได้เป็นเพียงปัจจัยที่กำหนดพื้นที่ว่างของสถาปัตยกรรมเท่านั้นยังกำหนดสถาปัตยกรรมภายนอกด้วย พื้นที่ว่าง - พื้นผิวของสถาปัตยกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นสองสิ่งที่ไม่สามารถแยกจากกันได้เพราะพื้นที่เหล่านี้เป็นตัวแทนของระดับความสัมพันธ์ในเชิงการก่อสร้าง และการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แตกต่างกันของขอบเขตบริบทพื้นที่เราอาศัยอยู่

ตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในหัวข้อความเป็นมา ซึ่งได้อธิบายถึงเหตุของความสนใจในการศึกษาวิจัย มุ่งเน้นงานวิจัยนี้เน้นเฉพาะการตกแต่งภายนอกพื้นผิวและการตกแต่งภายในพื้นที่ว่างในอาคารเท่านั้น การสร้างระบบการนิยามและจำแนกสถาปัตยกรรมผ่านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ว่าไปเป็นด้วยความเห็นว่าควรมีการสร้างกรอบความคิดและเครื่องมือในการอธิบายเพื่อสร้างความเข้าใจสถาปัตยกรรมประเภทนี้ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาและนิยามศัพท์เฉพาะ ดังนี้

1. ศึกษาค้นคว้าระเบียบวิธีวิจัยและเครื่องมือจากข้อมูลทุติยภูมิและการทบทวนวรรณกรรมเพื่อสร้างระบบโครงสร้างการวิจัย

1.1 ศึกษาความหมายความสัมพันธ์ ปัจจัยและวิธีการใช้องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว

1.2 วิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ประกอบ ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบ และวิธีการใช้องค์ประกอบในสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว เพื่อให้ได้มาซึ่งกรอบความคิดด้านความหมายความสัมพันธ์และปัจจัย รวมทั้งกรอบความคิดด้านวิธีการ

1.3 สรุปวิธีการใช้องค์ประกอบและรูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว เพื่อสร้างกรอบความคิดเชิงทฤษฎี

2. จัดระบบโครงสร้างการวิจัย

2.1 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ศักยภาพขององค์ประกอบทางสถาปัตย- กรรมและรูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ว่าสอดคล้องหรือขัดแย้งกันอย่างไร

2.2 จัดกลุ่มตามความสอดคล้องและความขัดแย้ง โดยวิเคราะห์เงื่อนไขและปัจจัยของความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ศักยภาพขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว ควบคู่ไปด้วย

3. นำระบบโครงสร้างการวิจัยไปใช้และผลที่ได้

3.1 จัดกลุ่มตามความแตกต่างของความชัดตรงและการบิดเบือนที่มาจากการสังเคราะห์ความสอดคล้องและขัดแย้งของความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ศักยภาพขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ผ่านการวิเคราะห์งานสถาปนิกใน

สถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่าง หลุยส์ ซัลลิแวน กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออตโต วาร์กเนอร์, อดอล์ฟ โลส, ปีเตอร์ เบเรนส์

3.2 สรุปผลการสังเคราะห์ออกมาเป็นกรอบความคิดการวิจัยที่แสดงการจัดกลุ่มจำเพาะของความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ศักยภาพพื้นที่ว่าง-พื้นผิวการวิเคราะห์งานสถาปนิกในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่าง กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออตโต วาร์กเนอร์, อดอล์ฟ โลส, ปีเตอร์ เบเรนส์ ในองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม

3.3 ใช้ห้วงเวลาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม แสดงการวิเคราะห์ให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ขององค์ประกอบในเชิงทฤษฎีที่เป็นนามธรรม เปรียบเทียบกับลักษณะทางกายภาพขององค์ประกอบที่เป็นรูปธรรม การวิเคราะห์งานสถาปนิกในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่าง กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออตโต วาร์กเนอร์, อดอล์ฟ โลส, ปีเตอร์ เบเรนส์ ว่าเชื่อมโยงกันด้วยประเด็นใดและด้วยขอบเขตใด

3.4 สรุปประเด็นและขอบเขตที่เกี่ยวข้องเข้าในกระบวนการใช้ศักยภาพพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและศักยภาพพื้นที่ว่าง-พื้นผิวของมนุษย์การวิเคราะห์งานสถาปนิกในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่าง กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออตโต วาร์กเนอร์, อดอล์ฟ โลส, ปีเตอร์ เบเรนส์ เพื่อนิยามและจำแนกสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง-พื้นผิว

4. สรุประเบียบวิธีการนิยามและจำแนกสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว และข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

4.1 สรุปขั้นตอนและข้อบ่งชี้สำคัญจากกระบวนการใช้ศักยภาพพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและศักยภาพพื้นที่ว่าง - พื้นผิว ของมนุษย์บนระบบความสัมพันธ์การใช้พื้นที่และหน้าที่ทางสถาปัตยกรรมและโครงสร้างการทบทวนแนวคิดวรรณกรรมหลักที่ครอบคลุมของงานเขียนเชิงทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

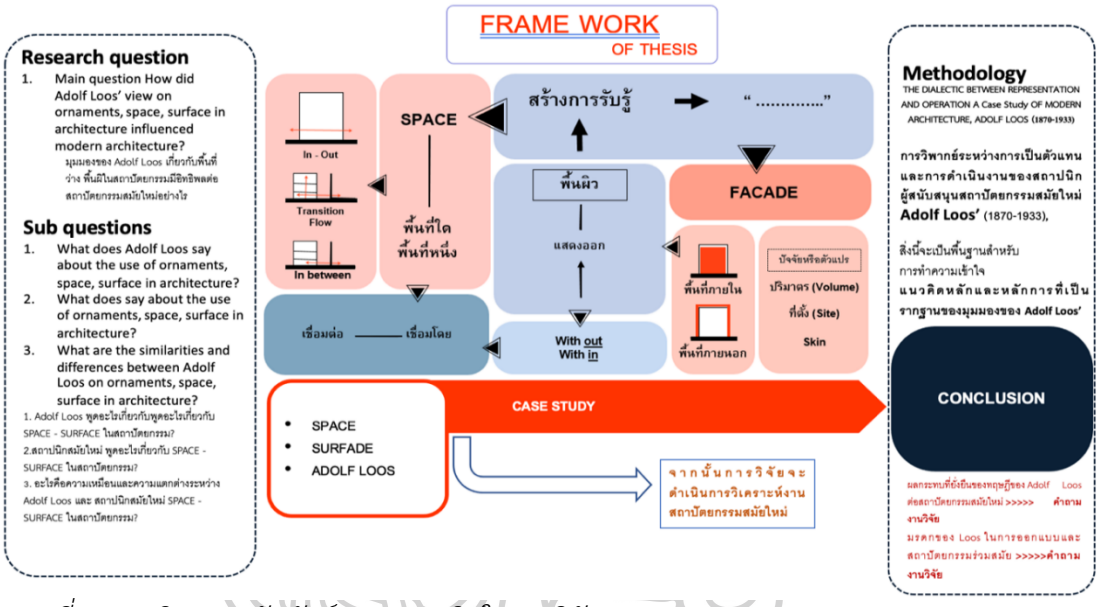
4.2 ทดลองใช้กรณีศึกษาวิเคราะห์ตามขั้นตอนและข้อบ่งชี้สำคัญจากกระบวนการใช้ศักยภาพพื้นที่ว่าง - พื้นผิว ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและศักยภาพพื้นที่ว่าง – พื้นผิวของมนุษย์ บนระบบความสัมพันธ์การใช้พื้นที่ภายนอกและการใช้พื้นที่ภายในทางสถาปัตยกรรมและหน้าที่ การทบทวนแนวคิดวรรณกรรมหลักที่ครอบคลุมของงานเขียนเชิงทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

4.3 นำเสนอแนวทางในการศึกษาและการพัฒนาการวิจัยสถาปัตยกรรมภายใน บนระบบความสัมพันธ์การใช้พื้นที่ภายนอกและการใช้พื้นที่ภายในทางสถาปัตยกรรมและหน้าที่การใช้งาน การทบทวนแนวคิดวรรณกรรมหลักที่ครอบคลุมของงานเขียนเชิงทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

4.4 นำเสนอข้อสังเกตและข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและวิจัยสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว บนระบบความสัมพันธ์การใช้พื้นที่ภายนอกและการใช้พื้นที่ภายในทาง

สถาปัตยกรรมและหน้าที่การใช้งาน การทบทวนแนวคิดวรรณกรรมหลักที่ครอบคลุมของงานเขียนเชิงทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

4.5 สรุปความเป็นไปได้ในการใช้สถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว บนระบบความสัมพันธ์การใช้พื้นที่ภายนอกและการใช้พื้นที่ภายในทางสถาปัตยกรรมและหน้าที่การใช้งาน การทบทวนแนวคิดวรรณกรรมหลักที่ครอบคลุมของงานเขียนเชิงทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส เพื่อการประยุกต์ใช้ประโยชน์ในอนาคต บนกรอบของประเด็นที่ส่งผลและเป็นผล



ภาพที่ 1 แนวคิดความสัมพันธ์กรอบแนวคิดในการวิจัย (Conceptual framework)

ตารางที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework)

องค์ประกอบหลัก	คำอธิบาย	ตัวแปรหรือประเด็นที่ศึกษา
แนวคิดพื้นที่ว่าง (Space)	พื้นที่ในฐานะองค์ประกอบเชิงฟังก์ชันและประสบการณ์ในสถาปัตยกรรม	- การจัดลำดับพื้นที่- ความสัมพันธ์ของระดับความสูง (split levels)- การเชื่อมโยงภายในและภายนอก
แนวคิดพื้นผิว (Surface)	พื้นผิวในฐานะเครื่องมือในการห่อหุ้ม สื่อความหมาย และแสดงออกเชิงวัฒนธรรม	- วัสดุที่ใช้ห่อหุ้ม- ความแตกต่างระหว่างภายในและภายนอก- แนวคิด "Ornament and Crime"
ทฤษฎีจากกอตต์ฟรีด เซมเปอร์	แนวคิดเรื่อง "การห่อหุ้ม" (Bekleidung) เป็นจุดตั้งต้นทางแนวคิดของสถาปัตยกรรม	- ผนัง/ม่าน/การตกแต่งในฐานะจุดเริ่มต้น- โครงสร้างกับพื้นผิวแยกกัน
พัฒนาการทางงานออกแบบของโลส	วิวัฒนาการของแนวคิดจากผลงานจริงในช่วงเวลาต่าง ๆ	- การเปลี่ยนแปลงเชิงรูปแบบ- ความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม/เทคโนโลยี

สมมติฐานการวิจัย

1. การรับรู้ทางพื้นที่ของสถาปัตยกรรมที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส ได้เปลี่ยนจากการเน้นเพียงองค์ประกอบ 2 มิติของพื้นผิว ไปสู่การตระหนักรู้ถึงมิติที่สามในเชิง “พื้นที่ว่าง” ที่มีความสัมพันธ์กับโครงสร้าง วัสดุ และการอยู่อาศัย ซึ่งสะท้อนผ่านแนวคิด Raumplan และการลดทอนเครื่องประดับลงอย่างเป็นระบบ
2. อาคารที่ออกแบบโดยโลสในช่วงก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง สะท้อนให้เห็นถึง “การปรับทิศทางทางสุนทรียภาพ” จากแนวคิดโมเดิร์นแบบรุนแรง (functional purism) สู่คลาสสิกนิยมในรูปแบบใหม่ (new classicism) ซึ่งปรากฏให้เห็นในการจัดองค์ประกอบของพื้นผิว รูปทรง และอัตราส่วน
3. แนวคิดของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper) สถาปนิกและนักทฤษฎีชาวเยอรมัน ผู้เสนอทฤษฎี Bekleidung (theory of cladding) และเป็นผู้ริเริ่มแนวคิดว่าการหุ้มพื้นผิวมีรากฐานจากวัฒนธรรมและงานฝีมือ

   ออตโต วาคเนอร์ (Otto Wagner) สถาปนิกชาวออสเตรีย ผู้เป็นบุคคลสำคัญในยุคเปลี่ยนผ่านจากศิลปะคลาสสิกสู่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ และมีบทบาทสำคัญใน Vienna Secession

   อดอล์ฟ โลส(Adolf Loos) สถาปนิกชาวออสเตรีย-เช็ก หนึ่งในบุคคลสำคัญของการเริ่มต้นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ผู้เขียนบทความ Ornament and Crime (1908) วิจารณ์การตกแต่งเกินจำเป็นในสถาปัตยกรรม

   ปีเตอร์ เบเรนส์ (Peter Behrens) สถาปนิก นักออกแบบอุตสาหกรรม และนักทฤษฎีชาวเยอรมัน ผู้มีอิทธิพลต่อ Bauhaus และเป็นอาจารย์ของทั้ง เลอ คอร์บูซีเย, ลุดวิก มีส ฟาน เดอ โรห์และ วอลเตอร์ โกรเปียส
4. การเปรียบเทียบกรณีศึกษา เช่น Loos Apartment (1913), Steiner House (1910), Villa Strasser (1918), และ Müller House (1930) สามารถชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเรื่องการตกแต่งในบริบทของพื้นที่–พื้นผิว ที่แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างฟังก์ชัน ความงาม และสุนทรียศาสตร์ของความเรียบง่าย
5. เมื่อเผชิญแรงกดดันจากบริบทจริงของการก่อสร้าง ความคิดทางทฤษฎีของโลสเกี่ยวกับการต่อต้านเครื่องประดับไม่ได้ถูกยึดติดอย่างตายตัว แต่เกิดการแปรรูปหรือกลายพันธุ์เป็นแนวทางที่ยืดหยุ่น ซึ่งสามารถใช้เป็นต้นแบบในการประเมินความสอดคล้องของอุดมการณ์สถาปัตยกรรมกับการปฏิบัติจริง

1.6 เนื้อหาของบทโดยสังเขป

บทที่ 1 บทนำ: ความสำคัญและที่มา

อธิบายที่มาของความสนใจและส่วนประกอบของหัวข้อวิจัยว่า คืออะไร มีความสำคัญอย่างไร มีแนวคิดและประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัยซึ่งมีผู้วิจัยมีแนวทางการศึกษาไว้ก่อนอย่างไร และมีวิธีการใช้ส่วนประกอบดังกล่าวเพื่อการนิยามสถาปัตยกรรม “พื้นที่ว่าง” “พื้นผิว” ที่เกี่ยวข้องกับงานที่อดอล์ฟ โลส บนกรอบทางกายภาพของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เฉพาะในกรณีศึกษาที่เป็นตัวอย่างอิทธิพลของแนวคิดของอดอล์ฟ โลส

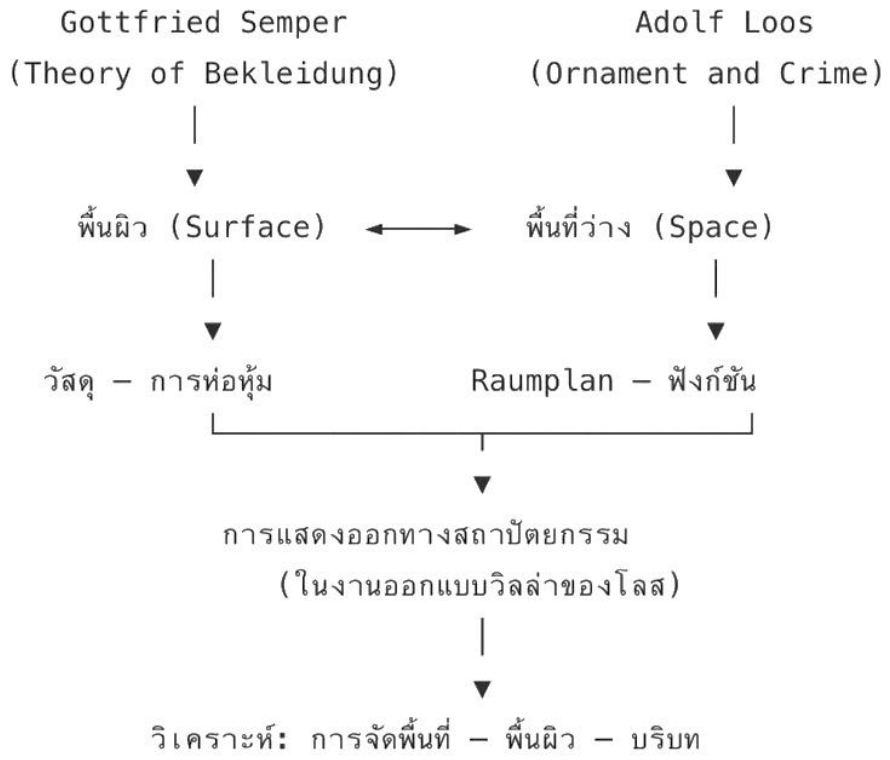
PART I THEORY

บทที่ 2 ทฤษฎีส่วนที่ 1 การศึกษาแนวคิดสากล

แนวคิดของพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม - พื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตกอธิบายความหมายและการเปลี่ยนแปลง ความหมายของพื้นที่ว่าง – พื้นผิว (The Meaning of Space – Surface) สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้น (IN Early modern architecture Space – Surface) รวมถึงสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้นศตวรรษที่ 19 (IN Early modern architecture to the late Nineteenth Century) การเกิดขึ้นของศตวรรษที่ 19 ปลายศตวรรษที่ 20 (The Twentieth Century) และการสรุปนิยามแนวคิดของพื้นที่สถาปัตยกรรม - พื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก

บทที่ 3 การเกิดขึ้นของแนวคิดในศตวรรษที่สิบเก้า:ทฤษฎีพื้นที่สถาปัตยกรรมพื้นผิว (THE EMERGENCE OF THE CONCEPT IN THE NINETEENTH CENTURY: Theories of Architectural Space-Surface)

พัฒนาการของพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย สถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง / สถาปัตยกรรมพื้นผิว (An Architecture of Space / An Architecture without Surface)การวิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์งานสถาปนิกในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่าง กอตต์ฟรีด เซมเปอร์, ออตโต วาร์กเนอร์, อดอล์ฟ โลส, ปีเตอร์ เบเรนส์ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่เฉพาะในกรณีศึกษาที่เป็นตัวอย่างอิทธิพลของแนวคิดของ โลสและ เซมเปอร์, วาคเนอร์, โลสและ เบเรนส์ ที่มีต่อการตกแต่ง อาคารที่ได้รับการคัดเลือก กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper) ออตโต วาร์กเนอร์ (Otto Wagner) อดอล์ฟ โลส (Adolf loos) เพเทอร์ เบเรนส์ (Peter Behrens) ต่อด้วยสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง พื้นผิวในเวียนนาศตวรรษที่ 19 (VIENNA IN 19TH CENTURY) ความสำคัญอิทธิพลของสถาปัตยกรรมและแรงบันดาลใจในการออกแบบภายในโดยอดอล์ฟ โลส สรุปและพิจารณาทบทวนความหมายแนวคิดของพื้นที่สถาปัตยกรรม - พื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก (Conclusion: Reconsider the Meaning)



ภาพที่ 2 แผนภาพนี้แสดงถึงโครงสร้างของแนวคิดที่มีต้นทางจากทฤษฎีของเซมเปอร์และโลส ไปสู่การประยุกต์ในงานออกแบบจริง โดยมี “พื้นที่ว่าง” และ “พื้นผิว” เป็นแกนหลักในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมของโลส

PART II CASE STUDY

แนวคิดในศตวรรษที่ 19 พื้นที่ว่าง พื้นผิวของสถาปัตยกรรม (THE SPACE/SURFACE OF ARCHITECTURE: THE CONCEPT IN THE NINETEENTH CENTURY)

บทที่ 4 แนวคิดและวิธีการพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม - พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส (SPACE/SURFACE OF ARCHITECTURE ADOLF LOOS: Concepts and Methods)

อธิบายที่มาแนวคิดการพูดถึงอดอล์ฟ โลส บุคคลผู้เอาชนะมนุษย์โบราณด้วยแนวคิดและวิธีการ ทฤษฎีแนวคิด “Raumplan Concept” แนวคิด “Ornament and Crime”การวิเคราะห์เชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิว มีอิทธิพลของภาษาการออกแบบความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่าง-พื้นผิวที่ห่อหุ้มภายนอกและภายในที่มีต่อ “RAUMPLAN” และ “Ornament and Crime” ของอดอล์ฟ โลส ผ่านการอธิบายกรณีศึกษา Loos Apartment (1913, Vienna) Steiner House (1910) Villa Strasser (1918) และ Muller และ Müller House (1930) บทสรุประหว่างการแทนค่าและการดำเนินการเราเรียนรู้อะไร?

ตารางที่ 2 แสดงบทวิเคราะห์กรณีศึกษา (Case Study Analysis) Adolf Loos การแสดงออกของพื้นที่ว่างและพื้นผิวในสถาปัตยกรรมวิลล่าและที่พักอาศัย

อาคาร	ปีที่สร้าง	สถานที่ตั้ง	ประเด็นการวิเคราะห์
Steiner House	ค.ศ. 1910	เวียนนา, ออสเตรีย	- ผนังภายนอกเรียบไม่มีลวดลาย (plain white façade) - พื้นที่ภายในใช้ *Raumplan* แบบชัดเจน - ใช้พื้นผิวเรียบเพื่อสื่อแนวคิดต่อต้านการตกแต่ง
Scheu House	ค.ศ. 1912	เวียนนา, ออสเตรีย	- รูปทรงอาคารเรียบง่ายตามหน้าที่ - การเล่นระดับพื้นที่เพื่อการใช้งานที่แตกต่าง - เลือกวัสดุให้เหมาะกับการใช้สอยมากกว่าความงามภายนอก
Loos Apartment	ค.ศ. 1913	เวียนนา, ออสเตรีย	- ตัวอย่างเด่นของ “ภายในหรูหรา–ภายนอกเรียบง่าย” - พื้นที่ภายในถูกออกแบบด้วยวัสดุระดับสูง เช่น ไม้มะฮอกกานี หินอ่อน ทองเหลือง - ภายนอกเรียบง่ายเพื่อยืนยันแนวคิด “Ornament and Crime” - การวางพื้นที่ให้สัมพันธ์กับกิจกรรมของผู้อยู่อาศัยมากกว่าการจัดองค์ประกอบแบบสมมาตร
Möller House	ค.ศ. 1928	เวียนนา, ออสเตรีย	- แนวคิด *Raumplan* ถึงจุดสมบูรณ์ - ใช้พื้นผิวธรรมชาติและการจัดแสงเพื่อสร้างประสบการณ์ภายใน - สื่อสารแนวคิดของฟังก์ชันเหนือรูปทรงทางศิลปะ

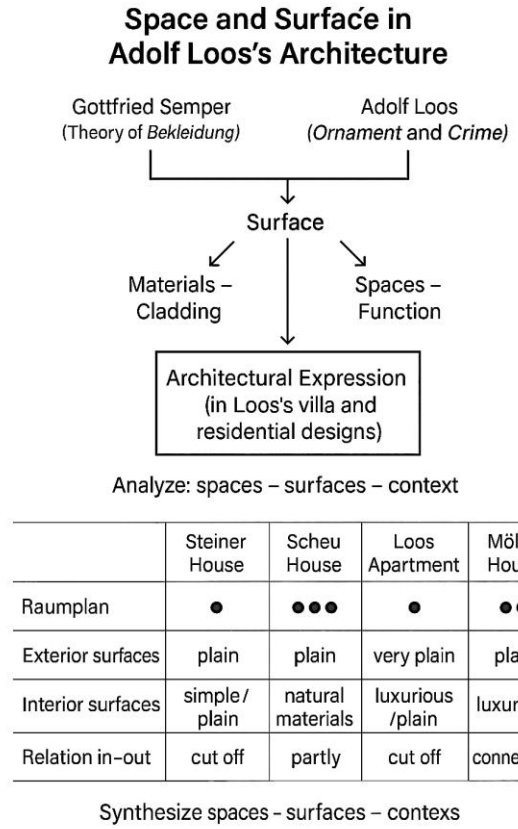
หมายเหตุ เกณฑ์วิเคราะห์แนวคิด “Raumplan” (การวางแผนพื้นที่สามมิติ)ความสัมพันธ์ระหว่างผนัง–พื้นที่ภายใน การเลือกใช้วัสดุและพื้นผิวห่อหุ้มสุนทรียศาสตร์ของความเรียบง่าย

ตารางที่ 3 แสดงการสรุปภาพรวมเชิงเปรียบเทียบ

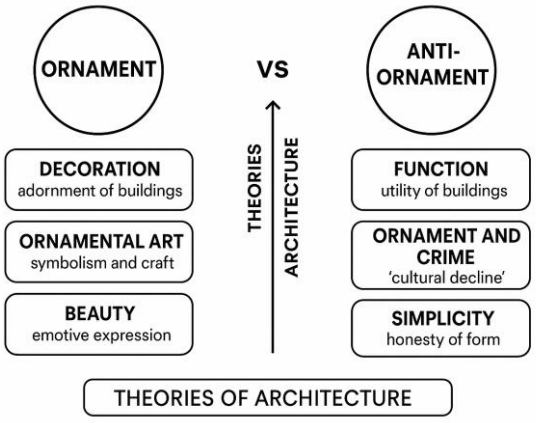
องค์ประกอบ	Steiner House	Scheu House	Loos Apartment	Möller House
Raumplan	●●●●○	●●●○○	●●●○○	●●●●●
พื้นผิวภายนอก	เรียบ/ขาว	เรียบ	เรียบมาก	เรียบ
พื้นผิวภายใน	เรียบ/ฟังก์ชัน	วัสดุธรรมชาติ	หรูหรา/วัสดุระดับสูง	หรูหราแต่เรียบง่าย
ความสัมพันธ์ใน–นอก	ตัดขาด	บางส่วน	ตัดขาดชัดเจน	เชื่อมโยงด้วยการจัดแสง
วัสดุเด่น	ปูนขาว, ไม้	ไม้ธรรมชาติ	ไม้มะฮอกกานี, หินอ่อน	หิน, ไม้, โลหะ

<u>บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยขอบเขตทางสถาปัตยกรรมและ Spac-Surface ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ สมัยใหม่ตอนต้น</u>

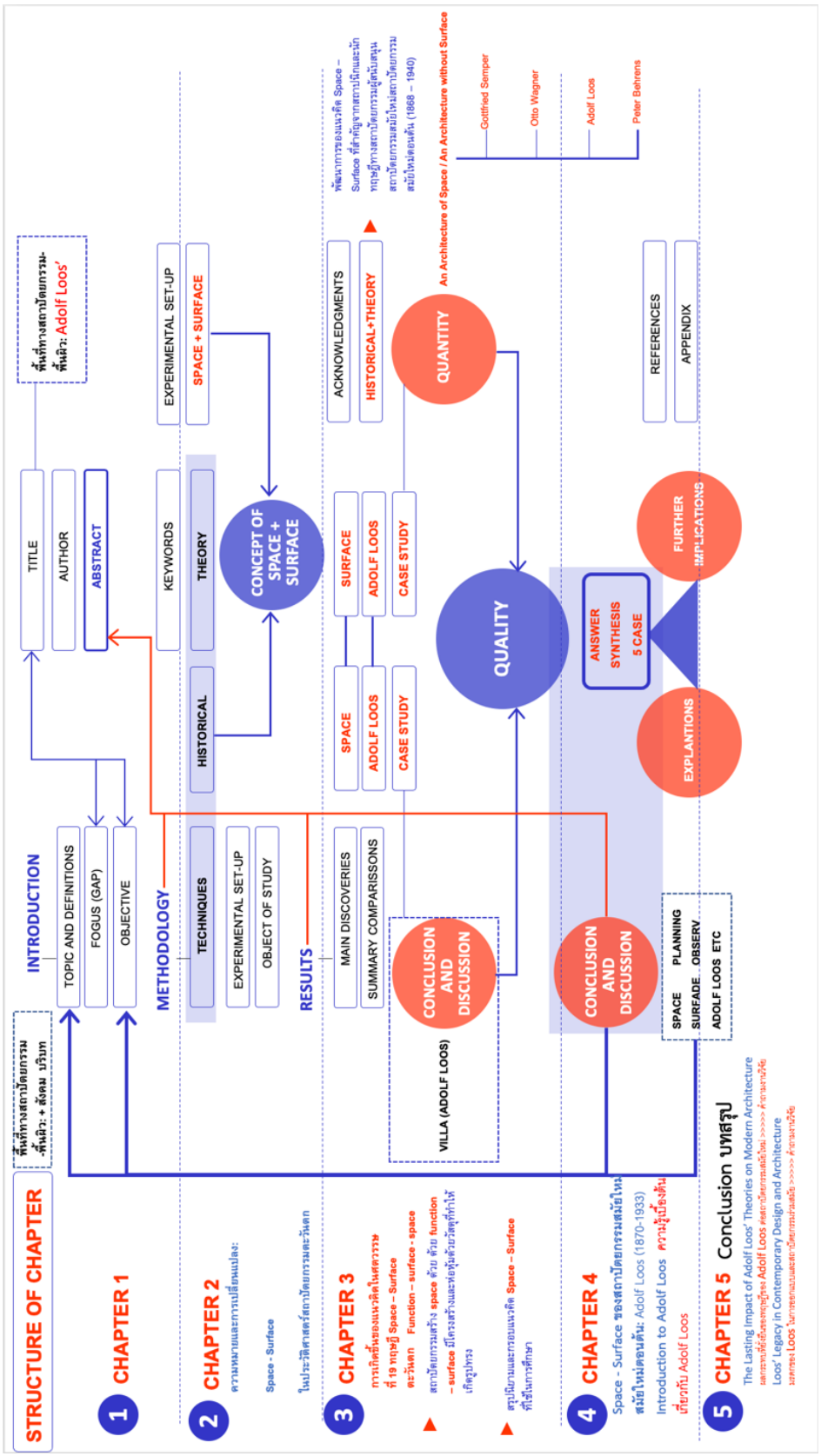
การวิพากษ์วิธีระหว่างการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานกรณีศึกษาของอดอล์ฟ โลส เชิงพื้นที่สมัยใหม่ และตัวแทนพื้นที่ว่างสมัยใหม่ พื้นที่ร่วมสมัย และตัวแทนพื้นผิวสมัยใหม่ พื้นที่สมัยใหม่ และตัวแทนพื้นที่ว่างสมัยใหม่



ภาพที่ 3 แผนภาพ พื้นที่ว่างและพื้นผิวผ่านงานสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส



ภาพที่ 4 แผนภาพ เปรียบเทียบระหว่างแนวคิด “ตกแต่ง” กับ “ต่อต้านการตกแต่ง”



ภาพที่ 5 ความสัมพันธ์เนื้อหาทั้งหมดโดยสังเขป

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ในเชิงวิชาการงานวิจัยนี้มีเป้าหมายเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ในด้านทฤษฎีสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง “พื้นที่ว่าง” และ “พื้นผิว” ซึ่งเป็นแนวคิดหลักในผลงานของอดอล์ฟ โลส โดยอ้างอิงจากการวิเคราะห์โครงสร้างทฤษฎีร่วมกับการศึกษากรณีศึกษาอย่างเป็นระบบ ผลการศึกษานี้สามารถใช้เป็นฐานในการขยายกรอบแนวคิดทางทฤษฎีในวงการสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยเชื่อมโยงมรดกทางความคิดของสถาปัตยกรรมยุคโมเดิร์นเข้ากับกระบวนทัศน์ในปัจจุบัน

ในเชิงวิชาชีพสถาปัตยกรรม แนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” ของโลส ช่วยเสนอวิธีคิดที่แม่นยำเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างโครงสร้าง–วัสดุ–การรับรู้ ซึ่งสามารถประยุกต์ใช้ในการออกแบบอาคารที่ให้ความสำคัญกับคุณภาพของพื้นที่ภายในมากกว่าการตกแต่งภายนอก การศึกษานี้จะเป็นประโยชน์ต่อสถาปนิกในการสร้างสมดุลระหว่างความงามเชิงนามธรรมและการใช้งานเชิงกายภาพ

ในเชิงประวัติศาสตร์และการอนุรักษ์สถาปัตยกรรม ผลการวิจัยจะช่วยเพิ่มความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับแนวคิดพื้นฐานของสถาปัตยกรรมยุคโมเดิร์นตอนต้น โดยเฉพาะในมุมมองที่ไม่ใช่เชิงรูปแบบ (non-formalist) ซึ่งมีอิทธิพลต่อการออกแบบอย่างเงียบงันในศตวรรษที่ 20 ข้อมูลเชิงลึกนี้สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการตีความคุณค่าทางแนวคิดสำหรับอาคารที่ต้องการอนุรักษ์ทั้งในยุโรปและบริบทท้องถิ่น

ในเชิงระเบียบวิธีการวิจัยทางสถาปัตยกรรม การผสานระหว่างการศึกษาทฤษฎี ตีความการอแนวคิดและผังอาคาร ร่วมกับการวิเคราะห์เปรียบเทียบกรณีศึกษา ช่วยนำเสนอแนวทางการวิจัยแบบสหวิธี (multi-method) ที่สามารถประยุกต์ใช้ในการศึกษาสถาปัตยกรรมเชิงทฤษฎีได้อย่างเป็นระบบ และสามารถพัฒนาเป็นเครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์โครงการออกแบบในระดับสูงต่อไป

บทที่ 2
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง: การศึกษาแนวคิดของพื้นที่ว่าง (Space) – พื้นผิว (Surface) ในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก

เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ จึงตั้งเป้าหมายที่จะกำหนดนิยามและการแบ่งประเภทของส่วนประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบเป็นสถาปัตยกรรม ซึ่งจะทำให้สามารถค้นพบรายละเอียดเพิ่มเติมและกำหนดคำถามเพิ่มเติมภายในขอบเขตการวิจัยได้ โดยมุ่งเน้นของสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า "พื้นที่ว่าง - พื้นผิว" แสดงให้เห็นว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ของสถาปัตยกรรมมีส่วนสนับสนุนให้เกิดความเข้าใจอย่างครอบคลุมเกี่ยวกับแนวคิดพื้นที่ว่างนี้ได้อย่างไรโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่างภายใน คำจำกัดความทำหน้าที่เป็นคำอธิบายที่สำคัญที่ช่วยชี้แจงความหมายของแนวคิด ทำให้ทุกคนเข้าใจในบริบทของการศึกษา นักวิจัยเริ่มต้นการสำรวจโดยอธิบายการตีความคำว่า "พื้นที่ว่าง - พื้นผิว" ในการศึกษาวิจัยมีวัตถุประสงค์ในบทนี้เพื่อช่วยให้นักวิจัยสามารถจัดหมวดหมู่หรือจัดระเบียบลักษณะเฉพาะของ พื้นที่ว่าง - พื้นผิว นักวิจัยได้ศึกษาวิจัยต่าง ๆ ที่พูดถึงหัวข้อนี้ทั้งทางตรงและทางอ้อม นอกจากนี้ต้องการค้นหาสถาปัตยกรรมประเภทนี้โดยดูจากสิ่งที่ผู้อื่นเขียนเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมประเภทนี้ ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจว่าพื้นที่ต่าง ๆ ของสถาปัตยกรรมประเภทนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างไร โดยหวังว่าจะสร้างเครื่องมือที่มีประโยชน์ซึ่งจะช่วยอธิบายความสัมพันธ์เหล่านี้เข้าใจได้ง่ายขึ้น

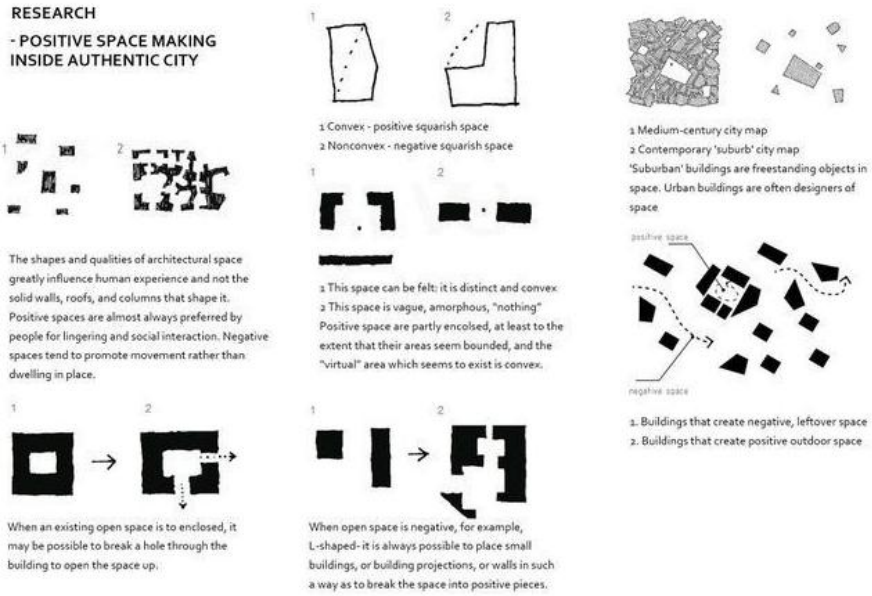
2.1 ความหมายและการเปลี่ยนแปลง ความหมายของพื้นที่ว่าง – พื้นผิว (The Meaning of Space – Surface)

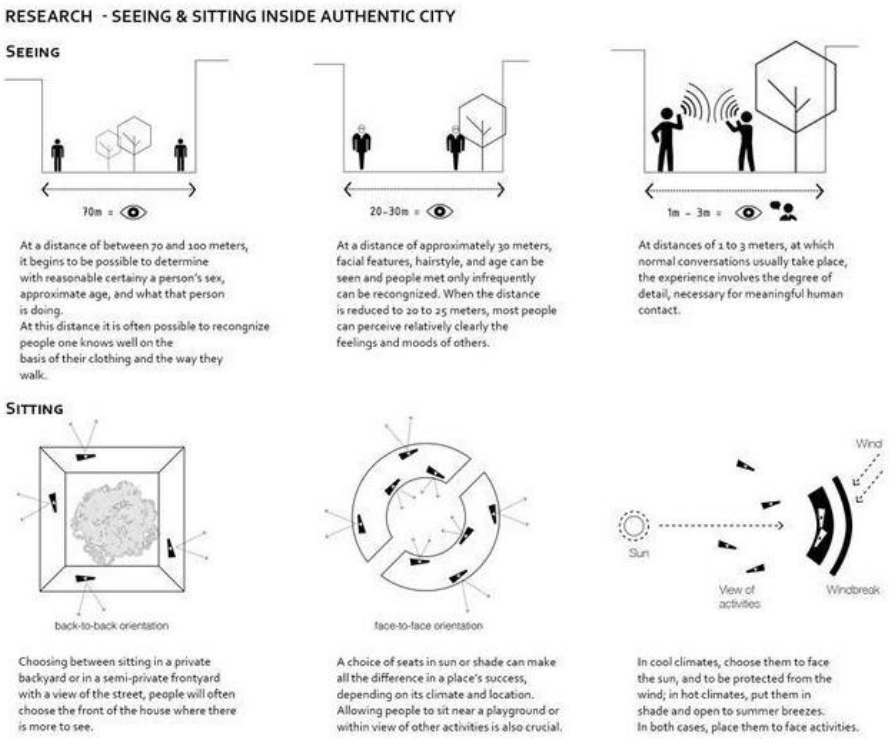
ความหมายของคำว่าพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม-พื้นผิว การนิยามสถาปัตยกรรม พื้นที่ว่าง-พื้นผิว การนิยาม หมายถึง การกำหนดหรือการจำกัดความหมายที่แน่นอน โดยทั่วไปในการศึกษาค้นคว้าหรือการทำวิจัยการนิยามเป็นสิ่งที่มีความสำคัญเนื่องจากสามารถให้ความรู้และความเข้าใจความหมาย ที่ผู้ศึกษาได้กำหนดไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อหัวข้อหรือเนื้อหาที่ยังมีความคลุมเครือ

<u>ความหมายของพื้นที่ว่าง (Space)</u>

การศึกษาความหมายเกี่ยวกับพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม จะเริ่มต้นการศึกษาด้วยการตั้งคำถามถึงความหมายของพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม จะอธิบายในมุมมองวิธีการที่แตกต่างกันออกไป โดยอ้างอิงกับหลักการและทฤษฎีที่นำเสนอขึ้นมาใหม่และการวิเคราะห์ต่อยอดจากพื้นฐานแนวคิดทฤษฎีที่มีอยู่เดิม ตัวอย่างเช่น การหาความหมายของพื้นที่ว่างจากกรอบความคิดด้าน “แนวคิดทางสถาปัตยกรรมผสมผสานรูปแบบหรือสไตล์ และการสร้างรูปทรง” ที่ สอดคล้องกับ ต้นข้าว ปาณินท์

ซึ่งอธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง ทฤษฎีที่ว่าง รูปทรง และพื้นผิวทางสถาปัตยกรรม มีพื้นฐานของกรอบแนวคิดและทฤษฎีในเรื่องของที่ว่างจากสถาปนิกและนักปรัชญาชาวตะวันตก ซึ่งเป็นต้นทางของความคิดเกี่ยวกับการนิยามทฤษฎีพื้นที่ว่างให้เกิดขึ้นในแวดวงสถาปัตยกรรม โดยให้เนื้อหาไว้เกี่ยวกับจุดเริ่มต้นว่า พื้นที่ว่าง นั้นหมายถึงอะไร ในหนังสือเรื่อง ทฤษฎีที่ว่าง รูปทรง และพื้นผิวทางสถาปัตยกรรม (ต้นข้าว, 2558) ทฤษฎีว่างทางสถาปัตยกรรมพูดถึง ออกุสต์ ชมาร์ซอว์ ได้อธิบายถึงที่ว่าง (Space) ว่าที่ว่างนั้นหมายถึง "สถาปัตยกรรม คือการสร้างที่ว่าง" ชมาร์ซอว์พยายามที่จะวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาและคำถามเกี่ยวกับพื้นที่ หรือ Space ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่แนวความคิดทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญนั้นเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการผสมผสานของรูปแบบหรือสไตล์ และการสร้างรูปทรง โดยในข้อความข้างต้นนั้น ชมาร์ซอว์พูดถึง จุดเริ่มต้นของการสร้างของมนุษย์ โดยกล่าวว่าเนื้อหาสำคัญของการสร้าง สิ่งก่อสร้างใด ๆ ในสภาพแวดล้อมของมนุษย์นั้นเกิดขึ้นจากสัญชาตญาณของการสร้างขอบเขต โดยที่สิ่งง่าย ๆ เมื่อขอบเขตอันเบาบางเหล่านั้นถูกพัดพาให้สูญสลายไป มันก็ถูกแทนที่ด้วยสิ่งก่อสร้างที่ยั่งยืนกว่า และเมื่อมนุษย์พัฒนาทักษะในการสร้างและการเรียงร้อยวัสดุเข้าด้วยกัน การออกแบบจึงถือกำเนิดขึ้นมาแรงผลักดันที่สำคัญสำหรับพัฒนาการนี้ไม่ใช่ความต้องการของมนุษย์ในการปกป้องคุ้มครองตนเองจากภัยอันตรายภายนอก แต่มันเป็นเพียงปัจจัยกระตุ้นส่วนหนึ่งเท่านั้น ชมาร์ซอว์กล่าวต่อไปอีกว่า มนุษย์สร้างพื้นที่ปิดล้อมก็แสดงให้เห็นว่าผู้สร้างนั้น มีจินตนาการเกี่ยวกับการสร้างที่ว่างที่จับต้องได้ก่อให้เกิด การปรากฏรูปเชิงจินตภาพที่เราเรียกกันว่า *“Space”* สำหรับ ออกุสต์ ชมาร์ซอว์ นั้นสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมมีจุดกำเนิดจากแนวคิดของมนุษย์เกี่ยวกับที่ว่าง หรือเรียกว่า Idea of Space ดังนั้นมันเกิดขึ้นได้โดยไม่ผูกติดกับวัสดุ ช่วงเวลา วิธีการก่อสร้าง หรือโครงสร้างใดๆ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือ กระบวนการบ่งบอกขอบเขต หรือ Demarcation





ภาพที่ 6 องค์ประกอบการก่อรูป (Configurative Component)

องค์ประกอบการก่อรูป (Configurative Component) ประกอบด้วย พื้นที่ทางสถาปัตย-กรรม หรือ Space และ พื้นผิว หรือ Surface เมื่อเราพูดถึง "ที่ว่าง" ในความหมายทั่วไปเรากำลังพูดถึงพื้นที่ที่มีอยู่แล้วซึ่งล้อมรอบเราหรือพูดง่าย ๆ คือ "ส่วนของปริมาตรอากาศที่อยู่รอบตัวเรา" พื้นที่ที่ไม่มีขอบเขตหรือข้อจำกัดใด ๆ เป็นพื้นที่กว้างใหญ่ไม่มีที่สิ้นสุด แต่เมื่อพื้นที่นี้ได้ถูกครอบครองหรือใช้โดยบางสิ่งหรือบางคนพื้นที่นั้นก็จะถูกจำกัดเป็นขอบเขตของพื้นที่ว่างขึ้นมา ในหนังสือคนและความคิดทางสถาปัตยกรรมของ ต้นข้าว ปาณินท์ อธิบายไว้ว่า "Space" ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบพื้นฐานในการสื่อสารของกรอบแนวคิดและทฤษฎีในเรื่องของที่ว่างจากสถาปนิกและนักปรัชญาชาวตะวันตก ซึ่งเป็นต้นทางของความคิดเกี่ยวกับการนิยาม “ที่ว่าง” ให้เกิดขึ้นในงานสถาปัตยกรรม สอดคล้องกับการตั้งคำถามที่น่าสนใจในหนังสือ People and Architectural Thoughts ของ ต้นข้าว ปาณินท์ (ต้นข้าว, 2553) ของเขาว่า “พื้นที่คือส่วนที่สำคัญที่สุดของสถาปัตยกรรมหรือไม่” เขาเชื่อว่าการทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่เป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับสถาปนิกและทุกคนที่เกี่ยวข้องกับการก่อสร้าง ไม่ว่าจะเป็นเจ้าของโครงการ วิศวกร และผู้รับเหมา เมื่อเราพูดว่า “พื้นที่” เรากำลังพูดถึงพื้นที่รอบตัวเรา ไม่ว่าจะเป็นอากาศหรือทุกสิ่งในนั้น พื้นที่นี้มีขนาดใหญ่และไม่มีขีดจำกัด แต่เมื่อเราเติมเต็มพื้นที่นั้นด้วยอาคารหรือผู้คน พื้นที่นั้นก็จะเล็กลงและมีขอบเขตจำกัด หนังสือของปาณินอธิบายว่า “พื้นที่” ช่วยให้สถาปนิกสามารถแบ่งปันแนวคิดและพูดคุยเกี่ยวกับผลงานของพวกเขา

ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดึงความคิดจากสถาปนิกและนักปรัชญาชาวตะวันตกมาใช้ ดังนั้น สิ่งสำคัญคือต้องคิดให้มากขึ้นว่าพื้นที่คืออะไรกันแน่และเหตุใดจึงมีความสำคัญในงานสถาปัตยกรรม

นอกจากนี้ *พื้นที่ว่าง* ยังมีความหมายเชิง "การรับรู้" ที่ค่อนข้างนามธรรมกว่าความเป็นองค์ประกอบ 3 มิติที่จับต้องได้ (Concrete Space) อย่างเช่น การรับรู้ได้ถึงความเป็นภายใน - ภายนอก ของสถานที่ ซึ่งเกิดจากลักษณะทางกายภาพ นำมาซึ่งการรับรู้ได้ถึงความเลื่อนไหลเชื่อมต่อ หรือการแบ่งแยกปิดกั้นที่ว่างออกจากกัน (Extension and Enclosure) ซึ่งเกี่ยวโยงกับการรับรู้ตำแหน่งที่ตั้งและทิศทางของมนุษย์ในสถานที่นั้น ๆ ทั้งทิศทางตามแนวตั้งและทิศทางราบตามแนวนอน ลักษณะทางกายภาพของที่ว่างและระดับความ ต่อเนื่องหรือปิดล้อมนี้เองที่ทำให้เกิดจังหวะและลำดับ (Rhythm and Order) ในการรับรู้พื้นที่ว่างเกิดขึ้น สอดคล้องกับต้นข้าว ปาณินท์ ซึ่งอธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง " Architectural Spatiality" (ต้นข้าว, 2553) ที่มีพื้นฐานของกรอบแนวคิด และทฤษฎีในเรื่องของที่ว่างจากสถาปนิกและนักปรัชญาชาวตะวันตก ซึ่งเป็นต้นทางของความคิดเกี่ยวกับการนิยามที่ว่าง ให้เกิดขึ้นในแวดวงสถาปัตยกรรม โดยให้เนื้อหาไว้เกี่ยว กับรากของคำว่า"ที่ว่าง" หรือ "Space" ในภาษาอังกฤษ แท้จริงแล้วมีรากศัพท์มาจากคำว่า "Raum" ในภาษาเยอรมันโบราณ หมายถึง "การจำกัดส่วน หรือการทำให้เป็นชิ้นเป็นอัน" ดังนั้นที่ว่างตามรากของคำ ศัพท์ดั้งเดิมจึงมีนัยเดียวกันกับความหมายของคำว่า "Concrete Space" ซึ่งมีนัยของรูปธรรมจับต้องได้ และเป็นส่วนกำหนดขอบเขตและขนาดของที่ว่างให้เกิดขึ้นสัมพันธ์กับมวล (Mass) และปริมาตร (Volume) ซึ่งแตกต่างไปจากคำว่า "space" ในภาษาอังกฤษที่หมายถึง "ที่ว่างต่อเนื่องไม่สิ้นสุด (Intinite Extension)"ในประเด็นนี้จึงสรุปได้ว่า ที่ว่างทางกายภาพซึ่งเป็นรูปธรรมจับต้องได้นั้นเป็นสิ่งกำหนดขอบเขตสร้างความหมายและคุณลักษณะของที่ว่างให้เกิดขึ้น มีปฏิสัมพันธ์โดยตรงต่อความนึกคิดและการรับรู้ตีความของมนุษย์ที่มีต่อที่ว่างนั้น ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมจึงถือกำเนิดขึ้นเมื่อมนุษย์เริ่มครอบครองที่ว่างและเรียนรู้ที่จะปลูกสร้างที่อยู่อาศัยของเขาขึ้นมา ณ สถานที่ใดที่หนึ่ง

<u>การศึกษากรอบแนวคิดพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม</u>

หนังสือที่เป็นตำราพื้นฐานสำคัญเล่มหนึ่ง คือ "Form Space & Order" โดย Francis D.K. Ching (Ching, 2007) ได้แบ่งแยกเนื้อหาทางสถาปัตยกรรมออกตามประเด็นต่าง ๆ โดยได้อธิบายให้เห็นความเชื่อมโยง สัมพันธ์กันของเนื้อหาทางสถาปัตยกรรมแต่ละส่วน ตั้งแต่องค์ประกอบพื้นฐานมาจนถึงเรื่องราวของความ สัมพันธ์ที่ซับซ้อนของรูปทรงและที่ว่างทางสถาปัตยกรรม ด้วยการค่อยๆ สร้างความเข้าใจไปในเนื้อหาองค์ประกอบการก่อรูป (Configurative Component)ประกอบด้วยพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรมหรือ Space และ พื้นผิวหรือ Surface ซึ่งพอจะสรุปเป็นหลักเกณฑ์ในการมองที่ว่างทางสถาปัตยกรรมได้ ดังนี้

1. องค์ประกอบพื้นฐานในงานสถาปัตยกรรม (Architectural Element)

เป็นกระบวนวิธีออกแบบสร้างแบบในงานสถาปัตยกรรมที่ประกอบด้วยองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน คำว่า “องค์ประกอบศิลป์” ได้ถูกนิยามไว้ดังนี้ “องค์ประกอบศิลป์ (Art Composition) หรือ ส่วนประกอบของการออกแบบ (Elements of Design) หมายถึง การนำสิ่งต่าง ๆ มาประกอบเข้าด้วยกันตามสัดส่วนตรงตามความต้องการของผู้ออกแบบเพื่อให้เกิดผลงานที่มีความเหมาะสมให้เกิดความงามมีประโยชน์ใช้สอยที่ดีและมีคุณภาพ”

2. องค์ประกอบของพื้นที่ว่าง (Space)

เป็นองค์ประกอบที่พัฒนาต่อเนื่องมาจากจุดและเส้นโดยมีมิติ กว้าง ยาว และสูง องค์ประกอบ 3 มิตินี้เป็นพื้นฐานสำคัญในการใช้จัดวางและออกแบบเป็นอาคารหรือสถาปัตยกรรม เริ่มจากศึกษารูปทรงและมวล รูปทรง หมายถึง การนำเส้นมาประกอบกันจนเกิดมิติทั้ง 3 มิติ คือ ความกว้าง ความยาว และความลึก โดยจะเน้นการสื่อสารไปที่รูปทรงภายนอกเป็นหลักในขณะที่มวล (Mass) หมายถึง รูปทรงที่มีลักษณะเป็นก้อนตันไม่สื่อถึงที่ว่างภายในโดยเมื่อพูดถึงมวลในวงการสถาปัตยกรรมจะเน้นการสื่อสารไปในลักษณะก้อนที่ทึบตัน แม้ในความเป็นจริงมวลก่อนนั้นจะมี “ที่ว่าง”อยู่ภายในก็ตาม สรุปคือ ส่วนของระบบที่ว่าง 3 มิติ คือปริมาตรที่ว่างซึ่งเกิดจากการรองรับความต้องการลักษณะ ต่างๆจัดเรียงเป็นลำดับความสัมพันธ์ของที่ว่าง ส่วนระบบของที่ว่างจากการสัญจร คือความสามารถในการเคลื่อนไหวเข้าไปถึงพื้นที่ในแต่ละส่วน

3. องค์ประกอบด้านคุณลักษณะผิววัสดุ (Texture) และ พื้นผิว (Surface)

โดยปกติผิววัสดุนั้นสร้างความรู้สึกถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับมวลทั้งก้อนที่มีผิววัสดุเดียวกันทำให้การรับรู้ถึงการซ้อนทับของมวลเกิดความชัดเจนและโดดเด่นขึ้น สถาปนิกมักใช้ผิววัสดุหรือสีเพื่อให้สามารถจำแนกมวลที่เกาะเกี่ยวกันให้แตกต่างกันได้เป็นมวลต่างชนิดกันซึ่งเป็นไปตามผลการออกแบบโดยใช้วัสดุนี้

4. องค์ประกอบด้านขนาด

องค์ประกอบสถาปัตยกรรมด้านขนาด สัดส่วน (Proportion) คือ ความสัมพันธ์กันระหว่างขนาด รูปร่าง รูปทรง เนื้อที่ (ฉัตร์ชัย, 2550) เป็นการเปรียบเทียบของมิติ 2 แนว เช่น ความกว้างกับความยาวหรือมากกว่าสองมิติ เช่น ความกว้างความยาวและความลึกเกิดเป็นการประเมินรูปร่างและเนื้อที่ที่พิจารณานั้น ว่าเป็นสัดส่วนที่มีความเหมาะสมสวยงามได้อย่างไร โดยปกติสัดส่วนของความสวยงามนั้นถูกพิจารณาจากความนิยมหรือยอมรับจากความคุ้นชินและประสบการณ์ของคนส่วนใหญ่

5. องค์ประกอบด้านปัจจัยภายนอก

องค์ประกอบสถาปัตยกรรมด้านปัจจัยภายนอก แสงและเงา (Light & Shadow) เป็นไปตามมิติของแสงและเงาที่ตกกระทบ ถูกอธิบายไว้ว่าการที่มีแสงมากระทบองค์ประกอบอาคารหรือผิวของอาคารที่มีระนาบ (Plane) ต่างกันหรือระนาบที่มีลักษณะผิวไม่สม่ำเสมอกันทำให้เกิดเงาขึ้นบนอาคารเกิดความเข้มของสีที่ต่างกันออกไปทำให้เกิดความรู้สึกถึงความหนักเบาบนผิวผนังและรูปทรงอาคารซึ่งส่งผลต่อการรับรู้ของมนุษย์ (ผุสดี, 2530)

6. องค์ประกอบด้านลักษณะภายในและประโยชน์ใช้สอย

องค์ประกอบสถาปัตยกรรมด้านลักษณะภายในและประโยชน์ใช้สอย ที่ว่าง (Space) เป็นองค์ประกอบลักษณะภายในที่มี 3 มิติ ซึ่งถูกห่อหุ้มหรือถูกห่อหุ้มด้วยองค์ประกอบอื่น ๆ “ที่ว่าง” ยังถูกพิจารณาเป็นหลักในเรื่องของการใช้สอยที่ว่างเพราะสถาปัตยกรรมเป็นอาคารที่ตอบสนองต่อการใช้ประโยชน์ใช้สอยจากที่ว่างของมนุษย์ ส่วนของรูปทรง (Form) คือองค์ประกอบของที่ว่างทางกายภาพ แบ่งเป็นระบบขององค์ประกอบทางโครงสร้าง เช่น เสา, แนวเสา,คาน ระบบของส่วนปิดล้อม เช่น ผนัง, แผ่นพื้น, ผืนหลังคา (ฝ้าเพดาน)

องค์ประกอบของที่ว่างทั้ง 6 ส่วน เมื่อก่อรูปขึ้นนั้นจะมีความสัมพันธ์โดยตรงต่อกันสอดคล้องต่อบริบทแวดล้อมต่างๆ เช่น ผู้คนที่อยู่และเกี่ยวข้องในสถาปัตยกรรมนั้น, สถานที่ตั้งและสภาพแวดล้อมโดยรอบตลอดจนบริบททางสังคมและวัฒนธรรม นอกจากนั้นในรายละเอียดยังสามารถได้อธิบายให้เข้าใจได้ถึงการจัดระบบของที่ว่างผ่านลำดับพื้นที่ว่างและการเปลี่ยนไปขององค์ประกอบพื้นผิวในลักษณะที่หลากหลายแตกต่างกัน ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อความหมายของพื้นที่ว่าง, พื้นผิว การรับรู้และความรู้สึกที่มีต่อพื้นที่ว่าง พื้นผิว รวมทั้งมิติของการใช้งานพื้นที่ว่าง พื้นผิวในรูปแบบต่าง ๆ เมื่อมีการก่อรูปของสถาปัตยกรรมเพื่อสนองตอบความต้องการของมนุษย์ สิ่งหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นมาเคียงคู่กันกับ "พื้นที่ว่าง" ก็คือ "รูปทรง (Form)" หากรูปทรงนั้นทึบตันก็จะมองได้เป็นวัตถุหนึ่งซึ่งขาดที่ว่างภายใน แต่ยังคงมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่างโดยรอบวัตถุพื้นผิวนั้น ในทางกลับกันหากยอมให้เกิดที่ว่างระหว่างรูปทรง (Negative Form) สิ่งหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นตามมาอย่างชัดเจน คือ ปริมาตร (Volume) โดยปริมาตรนี้ยังกินความหมายได้ทั้งสองนัย คือ ปริมาตรของวัตถุที่ทึบตัน และปริมาตรของที่ว่างซึ่งเกิดขึ้นระหว่างวัตถุ ความหมายของที่ว่างจึงเป็นความสัมพันธ์กันของสิ่งซึ่งเกิดขึ้น 3 ส่วน คือ รูปทรง - ที่ว่าง - ปริมาตร

การศึกษาสถาปัตยกรรมภายหลังจากการเกิดขึ้นของคำว่า "Space" จึงสนใจไปในกายภาพซึ่งเป็นรูปธรรมจับต้องได้ง่าย และ รูปทรง เป็นการแยกองค์ประกอบหรือเรื่องราวต่าง ๆ ของที่ว่างทางสถาปัตยกรรมออกจากกัน กลายเป็นการทำความเข้าใจและพูดถึง “พื้นที่ว่าง” ด้วยองค์ประกอบ

ทางกายภาพ หรือเรื่องใดเรื่องหนึ่งเพียงเท่านั้น แต่หากเข้าใจในความหมายของ “พื้นที่ว่าง” ว่าเป็นสิ่งซึ่งมีนิยามขยายกว้างออกไปมากกว่าลักษณะทางกายภาพแล้ว ก็ไม่เสียหายที่จะเริ่มศึกษาที่พื้นว่างทางสถาปัตยกรรมจากองค์ประกอบทางกายภาพต่าง ๆ ซึ่งสามารถมองเห็นและจับต้องได้ง่ายกว่า เพราะโดยพื้นฐานตามประสบการณ์ที่ผ่านมาของมนุษย์นั้น สร้างสถาปัตยกรรมสร้างสรรค์เรียนรู้และพัฒนามาจนเป็นรูปลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมที่หลากหลาย

พื้นที่ว่าง - พื้นผิวและแนวทางการศึกษาที่กล่าวมานี้ เป็นเพียงเนื้อหาส่วนหนึ่ง แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงตั้งแต่นิยามของพื้นที่ว่างต่อการรับรู้ของมนุษย์ องค์ประกอบและรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปฏิสัมพันธ์รวมกันขึ้น จนเกิดเป็นสถาปัตยกรรมซึ่งมีพื้นที่ว่างและมีการสื่อความหมาย เมื่อลองวิเคราะห์พิจารณาประเด็นในข้างต้น การเชื่อมต่อในที่พื้นที่ว่างนั้น คือ พื้นที่ว่าง (Space) ซึ่งเป็นปริมาตรที่ว่างที่ประกอบกันในระบบ 3 มิติ ส่วนการปิดล้อมนั้น คือ ส่วนของรูปทรง (Form) ที่เกิดขึ้นสนองต่อความต้องการอยู่ในที่ว่างนั้นของมนุษย์ในพื้นที่ว่างใช้สอยลักษณะต่าง ๆ ด้วยจังหวะการปิดและเปิดที่สัมพันธ์กันระหว่างทั้ง 2 ส่วน สะท้อนให้เกิดมุมมองของและแสงสว่างจากจังหวะของช่องเปิด (Void) ที่เลื่อนไหลเชื่อมโยงระหว่างที่ว่างภายในและภายนอก เกี่ยวเนื่องกับความต้องการพื้นที่ใช้สอยในการดำเนินชีวิตแต่จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมการเป็นอยู่ของเราในทุกวันนี้

<u>ความหมายของพื้นผิว (Surface)</u>

การแสดงออกของพื้นผิวในทางสถาปัตยกรรม ทุกสถาปัตยกรรมล้วนมีสิ่งห่อหุ้มภายนอกด้วยกันทั้งหมด แตกต่างกันในแง่ของกระบวนการออกแบบเพื่อการใช้งานในแต่ละประเภท หน้าที่ลำดับแรกเป็นการตอบสนองประโยชน์ใช้สอยพื้นที่ของสถาปัตยกรรม การแบ่งความชัดเจนระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอก การสร้างขอบแขตของพื้นที่ว่างให้เห็นความชัดเจนของขนาด รูปร่าง รูปทรงของสถาปัตยกรรมนั้น การเปรียบเทียบได้กับความสัมพันธ์ทำหน้าที่ในการห่อหุ้มและปกป้องร่างกายจากสภาพแวดล้อมด้วย

<u>การห่อหุ้มในงานสถาปัตยกรรม</u>

ความเข้าใจเกี่ยวกับการห่อหุ้มมักถูกมองว่าเป็นเพียงด้านนอก พื้นผิวชั้นนอก (Layer) หรือการ้อนชั้นกันของผนังภายนอกกับโครงสร้างที่ปิดส่วนภายในไว้ทั้งหมด หากไม่แกะเปลือกออกก็ไม่สามารถรับรู้ได้ว่าภายในเป็นอย่างไร โดยทั่วไป คำว่า “พื้นผิว” ถูกเข้าใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัตถุที่อยู่ด้านบนหรืออยู่ภายนอกของวัตถุชนิดต่าง ๆ มีลักษณะเป็นพื้นที่สองมิติไม่มีความลึกและสามารถขูดออกเพื่อเผยให้เห็นเนื้อแท้ (essence) ที่อยู่ภายใน (Taylor, 2003) จากความเข้าใจดังกล่าวทำให้พื้นผิวถูกมองว่าเป็นเพียงแค่เปลือกที่ห่อหุ้มหรือป้องกันเนื้อแท้ของวัตถุไว้ภายในหรือเป็นส่วนประดับตกแต่งเพื่อความสวยงามภายนอกเท่านั้น

Avrum Stroll ได้อธิบายความหมายของคำว่า “พื้นผิว” ด้วยวิธีการถอดรื้อทางเรขาคณิต (analytic deconstruction) สำหรับ Stroll แล้วพื้นผิวเป็นเสมือนกับสภาวะแห่งขอบเขต

(boundary condition) ของวัตถุแต่หากมีการออกแบบเพื่อปิดบางส่วนเปิดบางส่วนจะทำให้เกิดการคาดเดาจากประสบการณ์ของผู้พบเห็น การรับรู้ความเป็นพื้นผิว - สิ่งห่อหุ้ม แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ ด้านกายภาพ (Physical) และทางนามธรรม (Abstract) ซึ่งทั้งสองลักษณะนี้มีความแตกต่างกันในแบบขั้วตรงข้าม แต่ในการสื่อความหมายสามารถรับรู้ได้ในระดับความสำคัญที่เท่ากัน (Islami, 2009)

1. ลักษณะทางกายภาพ (Physical) กล่าวถึง ความเป็นสิ่งห่อหุ้มกับการแสดงออกในมิติที่สัมผัสได้โดยตรง พื้นผิวที่จับต้องได้มองเห็นได้แสดงความเป็นรูปทรงชัดเจน มิติความกว้าง ความยาว ความสูง ความหนารวมทั้งแสดงให้เห็นองค์ประกอบอื่นร่วมด้วย อาทิ เช่น เนื้อวัสดุ พื้นผิวสัมผัส หรือรูปแบบการติดตั้งตามโครงสร้างและการใช้งาน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงหน้าที่หลักของสิ่งห่อหุ้มที่เป็นเปลือกผิวภายนอกทางสถาปัตยกรรมได้อย่างตรงตามความเข้าใจแรกเริ่ม

2. ลักษณะทางนามธรรม (Abstract) เป็นการรับรู้ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกสิ่งห่อหุ้มในลักษณะนี้เป็นการแสดงขอบที่ว่าง (Space) ที่มีตัวตนขึ้นมาให้ความหมายในเชิงของการใช้งานโดยที่การรับรู้สามารถสัมผัสได้จากการมองเห็นและเข้าไปใช้งานในพื้นที่นั้น แม้ว่าสิ่งห่อหุ้มไม่ได้ปรากฏในรูปแบบของการครอบคลุม (Cover) หรือปิดล้อม (Enclose) ทั้งหมด อาทิ พื้นที่ว่างที่มีผนังกั้นกลางแบ่งส่วนออกเป็นสองฝั่ง การใช้พื้นที่ใต้ร่มเงา ระยะห่างระหว่างช่วงเสา แต่เมื่อไม่อยู่ในขอบเขตดังกล่าวทำให้รู้สึกถึงความเป็นพื้นที่เฉพาะขึ้นในระดับหนึ่งและมีความเป็นพื้นที่เพียงพอต่อการใช้งานนั้น

"พื้นผิว" ตามที่ Avrum Stroll (Stroll, 1988) เคยอธิบายไว้ในงานเขียนของเขา โดยเฉพาะในหนังสือ "Surfaces" 1988 ที่เป็นงานวิเคราะห์ปรัชญาเกี่ยวกับพื้นผิวในเชิงภววิทยาและญาณวิทยา ได้อธิบายถึง พื้นผิว มีความคล้ายคลึงกันที่น่าสนใจของชั้นแผ่นใสบาง ๆ โดยพรรณนาถึงชั้นเหล่านี้ว่าเป็นองค์ประกอบที่เป็นนามธรรมแต่มีความสำคัญในเชิงการรับรู้ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกำหนดให้รับรู้ได้ถึงขอบเขตของแต่ละวัตถุหรือในบางกรณีพื้นผิว พื้นผิวไม่ใช่เพียงแค่สิ่งที่ปกคลุมเท่านั้น ในอีกแง่หนึ่ง พื้นผิวเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญลักษณะเฉพาะตัวที่ช่วยให้วัตถุแต่ละชิ้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ความหนาของพื้นผิว เนื้อสัมผัส และคุณสมบัติของวัสดุ ล้วนกระตุ้นให้เกิดการมีส่วนร่วมทางประสาทสัมผัส ช่วยให้เราชื่นชมความอุดมสมบูรณ์ของลักษณะทางกายภาพ ดังนั้น พื้นผิวจึงกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของการรับรู้ของเรา จากมุมมองเช่นนี้พื้นผิวของวัตถุจะมีความหนาและมีคุณสมบัติของตัวเองที่สามารถแยกแยะให้เห็นความแตกต่างได้

แนวคิดของ Stroll สามารถสรุปได้ว่า พื้นผิวสถาปัตยกรรมเหล่านี้เป็นเหมือนเปลือกหุ้มที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดและแยกแยะขอบเขตของสถาปัตยกรรมไม่ได้มีอยู่เพียงในฐานะองค์ประกอบที่ใช้งานได้เท่านั้น แต่ยังกำหนดการรับรู้ขอบเขตนี้อย่างชัดเจน และในขณะเดียวกันพื้นผิวก็เป็นเสมือนสิ่งกำหนดให้เห็นถึงความแตกต่างของสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันเช่นเดียวกันกับ

คำว่า “พื้นผิว” ถูกมองว่าเป็นเสมือนองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่เป็นเปลือกที่ห่อหุ้มพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรมที่เก่าแก่ที่สุดเสมือนหัวใจในงานสถาปัตยกรรมไว้ภายใน (ต้นข้าว, 2553) หรือเป็นส่วนประดับตกแต่งเพื่อความสวยงามในงานสถาปัตยกรรมเท่านั้น

ประเด็นในการศึกษาพื้นผิว - ผิวทางสถาปัตยกรรม มุ่งเน้นการศึกษาหาความสัมพันธ์และหน้าที่อื่นนอกเหนือจากประโยชน์ใช้สอยในการเป็นสิ่งห่อหุ้มภายนอกให้เกิดความสำคัญในส่วนอื่นที่ต้องการสื่อสารการรับรู้ผ่านผิวภายนอก อาจมีอีกหลายปัจจัยที่เป็นความน่าสนใจนำมาประกอบแนวความคิดและกระบวนการออกแบบ ความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างพื้นผิวทางสถาปัตยกรรมและผลงานศิลปะสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างเสื้อผ้าและร่างกายมนุษย์ เช่นเดียวกับเสื้อผ้าที่ห่อหุ้มและปกป้องรูปร่างทางกายภาพของเรา องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมก็ห่อหุ้มและปกป้องพื้นที่ที่เราอยู่อาศัย ทั้งสองอย่างมีวัตถุประสงค์สองประการ คือ ไม่เพียงแต่ปกป้อง แต่ยังเปิดเผยและแสดงออกถึงรูปร่างและเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสิ่งที่อยู่ภายในอีกด้วย ปฏิสัมพันธ์แบบไดนามิกนี้เน้นให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมและแฟชั่นมีความสำคัญเพียงใดในการสร้างประสบการณ์ของเรา โดยนำเสนอภาพและอารมณ์ของตัวเราและสภาพแวดล้อมของเรา ต่อมาได้ถูกพัฒนาเป็นแนวคิดของพื้นผิวทางสถาปัตยกรรมที่ควบคู่ไปกับแนวคิดของที่ว่างทางสถาปัตยกรรมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และได้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงสถาปัตยกรรมในยุคโมเดิร์นในภายหลัง (ต้นข้าว, 2549)

<u>นิยามพื้นผิวทางสถาปัตยกรรม</u>

การศึกษาเนื้อหาของพื้นผิว - ผิวทางสถาปัตยกรรม ในฐานะที่เป็นสิ่งห่อหุ้มชั้นหนึ่งของงานสถาปัตยกรรม นอกเหนือจากหน้าที่ในการปกคลุมอาคารแล้วยังสามารถเป็นตัวกำหนดขอบเขตของพื้นที่ได้ทั้งภายในและภายนอกโดยให้ความน่าสนใจของพื้นผิว ผิวที่มีหน้าที่นอกเหนือจากการปกคลุมอาคารแต่ยังเป็นตัวแทนของระบบความคิดในความเป็นสถาปัตยกรรมนั้นด้วย เนื่องจากเป็นสิ่งแรกที่จะต้องสื่อสารกับผู้คนและสภาพแวดล้อม พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมมีบทบาทสำคัญในการกำหนดบรรยากาศของเมือง เนื่องจากพื้นผิวเหล่านี้ไม่เพียงแต่กำหนดรูปร่างของพื้นที่ทางกายภาพที่เราอาศัยอยู่เท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพลต่อกิจกรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่เหล่านั้นอีกด้วย พื้นผิวเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นผืนผ้าใบสำหรับการออกแบบและความคิดสร้างสรรค์ สะท้อนถึงความตั้งใจทางสถาปัตยกรรมของผู้สร้างและนักออกแบบ นอกจากนี้ พื้นผิวเหล่านี้ยังมีส่วนสำคัญต่อความงามโดยรวมและภาพลักษณ์ของอาคารช่วยเสริมภูมิทัศน์เมือง พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมช่วยสร้างสภาพแวดล้อมที่สร้างการผสมผสานรูปแบบและฟังก์ชันเข้าด้วยกัน ซึ่งท้ายที่สุดแล้วจะช่วยเสริมสร้างลักษณะเฉพาะและเอกลักษณ์ของเมือง

“ผิว” กล่าวทั่วไปตามลักษณะทางกายภาพของสิ่งที่จับต้องได้อาทิ ผิวหนัง ผิวหน้า ผิวพรรณ ผิวตามร่างกาย ถ้าให้เข้าใจง่ายขึ้นก็เปรียบเทียบจากผิวของมนุษย์ ความหมายของคำว่า “ผิว (น.) หมายถึง ส่วนที่มีลักษณะบาง ๆ เป็นพื้นหุ้มอยู่ภายนอกของหนังและเปลือก เป็นต้น” ผิวหนังเป็นส่วน

สำคัญที่มีหน้าที่ช่วยป้องกันอันตรายจากภายนอก ป้องกันอวัยวะภายในห่อหุ้มร่างกายตามธรรมชาติ และช่วยส่งเสริมบุคลิกภาพที่ดีหากได้รับการบำรุงรักษาและดูแลเป็นอย่างดี

ในทางสถาปัตยกรรมถ้ากล่าวถึง ผิว (Skin) อาจไม่ได้มีคำจำกัดความที่ชัดเจนแต่จะพบคำว่า พื้นผิว (Surface) เป็นองค์ประกอบพื้นฐานทางการออกแบบในศิลปะทุกแขนง คำว่า “พื้นผิว 1. คำว่า Surface หมายถึง ผิว, ผิวหน้า 2. คำว่า Texture หมายถึง ลักษณะของผิวหน้าของสิ่งต่าง ๆ เมื่อสัมผัสแล้วสามารถรับรู้ได้ว่ามีลักษณะอย่างไร” ในความหมายของคำศัพท์ที่ยกมา (ตารางที่ 1) ตามนัยยะทางสถาปัตยกรรมมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกันมากดูได้จากทุกอย่างเป็นเสมือนสิ่งห่อหุ้มภายนอกได้ทั้งหมด เพียงแต่อาจจะถูกจัดวางหรือออกแบบให้อยู่เป็นสัดส่วนที่แตกต่างกันออกไป

การสื่อสารความหมายผ่านลักษณะภายนอก รูปแบบของผิวภายนอกที่ส่งผลต่อความรู้สึกภายใต้แนวคิดที่เป็นนามธรรมของการออกแบบ พยายามสร้างสิ่งห่อหุ้มเพื่อเป็นตัวกลางในการสื่อสารกับผู้ใช้งานให้รับรู้ได้มากที่สุด โดยการแสดงออกทางกายภาพของตัวสถาปัตยกรรม เสมือนเป็นตัวแทนของภาษาที่เป็นเครื่องมือในการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้น และยังส่งผลต่อพื้นที่ว่างในการใช้งานภายในให้ความรู้สึกต่อเนื่องกับเรื่องราวภายนอก จึงกล่าวถึงการรวบรวมนิยามของคำว่า “ผิวทางสถาปัตยกรรม คือ สิ่งที่พบเห็นเป็นลำดับแรก สามารถรับรู้ได้ด้วยการสัมผัส โดยมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ภายนอกและพื้นที่ภายใน” สิ่งที่ปรากฏทางกายภาพภายนอกอาจเป็นตัวแทนในการสื่อความหมายเชิงนามธรรมที่นอกเหนือจากการทำหน้าที่ห่อหุ้มสถาปัตยกรรม หากต้องการสร้างความสำคัญในรูปของการปกปิด ปิดบังหรือซ่อนเร้น ดังนั้นประเด็นและขอบเขตการศึกษาจึงกล่าวหมายรวมถึงพื้นผิว - ผิวทั้งหมดที่ห่อหุ้มอยู่ภายนอกสถาปัตยกรรมไม่ว่าจะเป็นพื้น ผนัง หลังคาและการประสานกันของส่วนประกอบอื่นที่ทำหน้าที่ในรูปของการปกคลุม ห่อหุ้ม หรือปกปิดสถาปัตยกรรมนั้นอยู่

<u>การสื่อสารความหมายผ่านพื้นผิว</u>

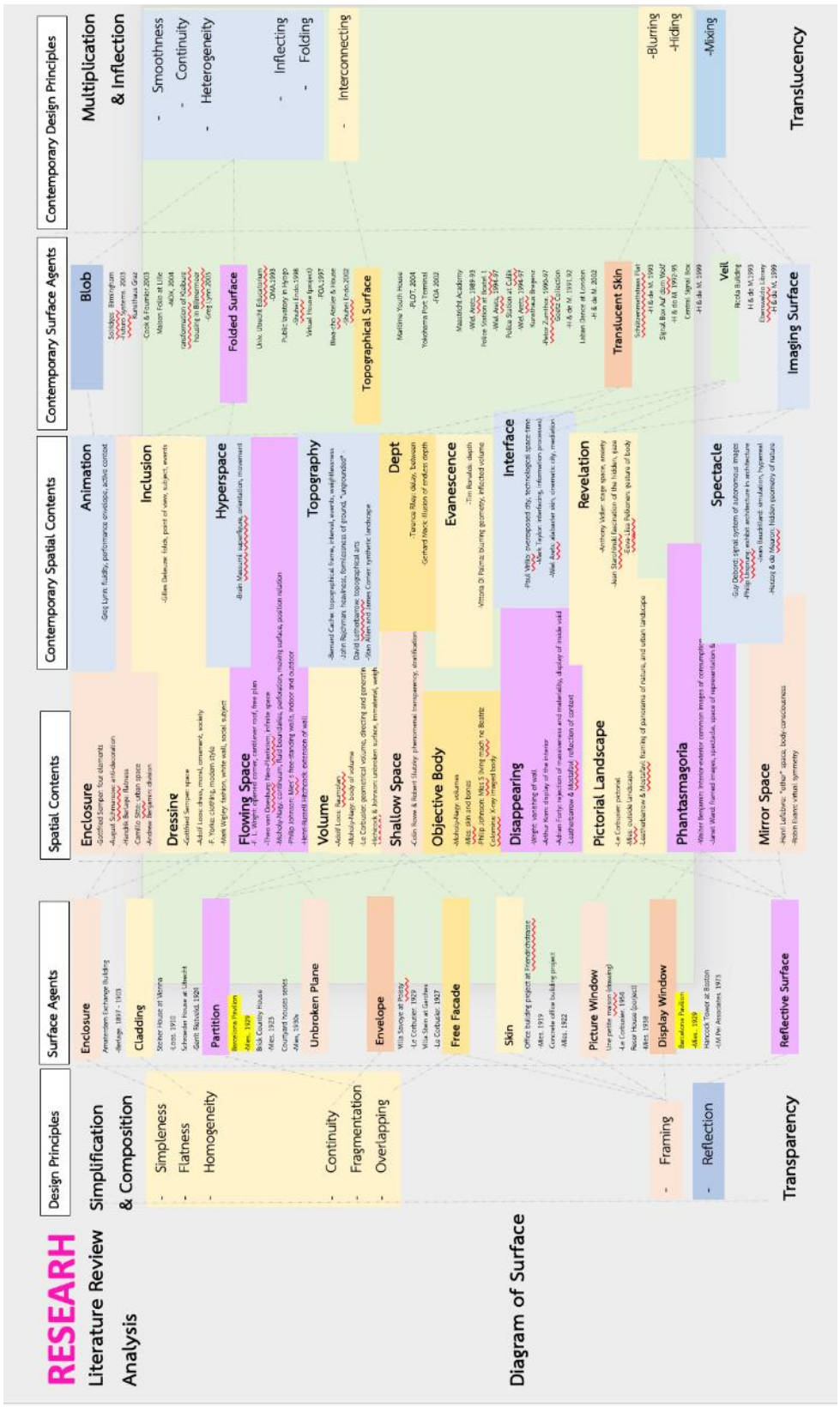
พื้นผิว – สิ่งห่อหุ้ม - ผิวทางสถาปัตยกรรม แนวความคิดส่วนใหญ่อาจกล่าวในนามของคำว่าพื้นผิว นอกจากจะทำหน้าที่ในการปกปิดทางสถาปัตยกรรมและกำหนดขอบเขตของพื้นที่ว่างแล้ว ยังมีความสำคัญด้านอื่น ๆ ที่เป็นการปรากฏขึ้นของความหมายในเชิงภาษาและการสื่อสาร ซึ่งพื้นผิวถือได้ว่าสามารถสะท้อนความเป็นลักษณะเฉพาะของสถาปัตยกรรมออกมาได้อย่างชัดเจนอีกทางหนึ่ง

“พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม” นอกจากจะเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบและทำหน้าที่ในการตอบสนองประโยชน์ใช้สอยของ “พื้นที่ว่าง” ด้วยการปิดล้อมเพื่อแสดงขอบเขตการใช้งานที่ชัดเจน ยังแบ่งแยกพื้นที่ภายในและภายนอกบ่งบอกรูปร่าง รูปทรงทางสถาปัตยกรรมตามแนวความคิดในกระบวนการออกแบบ พื้นผิว – สิ่งห่อหุ้ม – ผิวทางสถาปัตยกรรม ยังทำหน้าที่ในการสื่อสารทางการรับรู้ให้ผู้พบเห็นได้จินตนาการถึง “พื้นที่ว่างภายใน” หรือคาดเดาว่าสถาปัตยกรรมนั้นเป็นการใช้งานประเภทใด (Type) ผ่านภาพลักษณ์ที่ได้แสดงออกมาทั้งในเชิงวัสดุและการก่อสร้างแบบใด อาจกล่าว

ได้ว่า “พื้นผิว” เป็นภาษาทางสถาปัตยกรรมอย่างหนึ่งที่บอกถึงประโยชน์ใช้สอย (Function) ความต้องการผู้ใช้งาน (User) และรูปแบบเฉพาะเจาะจง (Style) ทางสถาปัตยกรรมนั้น ๆ

การสร้างความเชื่อมโยงระหว่างการแสดงภาพกับพื้นผิวของสถาปัตยกรรม โดยเน้นให้เห็นว่าคน กิจกรรมที่ว่างและเปลี่ยนแปลงการรับรู้ของเราเกี่ยวกับพื้นที่ได้อย่างไร ความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับพื้นผิวของสถาปัตยกรรมได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อพื้นผิวทั้งในแง่นิยามความหมาย ตลอดจนบทบาทหน้าที่ของพื้นผิวที่มีต่องานสถาปัตยกรรม การปรากฏขึ้นของภาพบนพื้นผิวของสถาปัตยกรรมได้เปลี่ยนแปลงคุณค่าและความหมายของพื้นผิวทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเสมือนกับองค์ประกอบหลักของงานสถาปัตยกรรม เพิ่มคุณค่าด้านสุนทรียศาสตร์ ส่งเสริมการแสดงออกทางวัฒนธรรม และส่งเสริมการเชื่อมโยงที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นระหว่างโครงสร้างและสภาพแวดล้อม และมีคุณค่าที่เทียบเท่ากับพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรมให้กลายเป็นเพียงพื้นที่ว่างเปล่าประเภทหนึ่งที่สามารถเข้าไปจัดการครอบครองพื้นที่เหล่านี้ เป็นเสมือนกับวัตถุชิ้นหนึ่งที่จะมีคุณค่าหรือมีความหมายก็ต่อเมื่อมีการเข้าไปจัดการเปลี่ยนแปลงหรือเพิ่มคุณค่าให้กับพื้นที่เหล่านี้ ประการต่อมาภาพที่ปรากฏบนพื้นผิวของสถาปัตยกรรม ได้เปลี่ยนแปลงเชิงการรับรู้ที่มีต่อพื้นผิวจากการเป็นขอบ (edge) ของสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของที่ว่างทางสถาปัตยกรรมและแบ่งแยกที่ว่างเหล่านี้ออกจากสภาพแวดล้อมโดยรอบอย่างชัดเจนกลายไปเป็น ด้านหน้า (face) ที่ทำหน้าที่สื่อสารกับผู้คนและสภาพแวดล้อมภายนอก

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 7 นิยาม Diagram of Surface

พื้นผิวกับความเป็นตัวตนและความเป็นตัวแทน

สถาปัตยกรรมเป็นภาษาหนึ่งที่ใช้สื่อสารกัน สถาปัตยกรรมเป็นภาษาหนึ่งในการเชื่อมโยงผู้คนบนโลกนี้เข้าด้วยกัน “Architecture is a Language” (มนต์ชัย, 2553) พิพิธภัณฑ์นี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อรำลึกถึงความโหดร้ายในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 การออกแบบสถาปัตยกรรมที่สอดคล้องกันทั้งรูปทรงซิกแซกไปตามพื้นที่ว่างเสมือนเป็นตัวแทนของความรุนแรง เปลือกอาคารและช่องเปิดภายนอกแสดงออกให้เห็นถึงร่องรอยของการถูกทำร้าย ผ่านรูปแบบรอบกรีดร้าวแทนความรู้สึกเจ็บปวดของชาวยิว พื้นที่ภายในที่มีการบีบช่องทางเดินให้แคบลง ในบางช่วงมีการใช้วัสดุที่ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานแทนความรู้สึกอึดอัด ทรมานจากการโดนบีบบังคับในสถานการณ์ช่วงนั้นให้เกิดการรับรู้ที่สอดคล้องกับเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารกับผู้รับหรือผู้ที่เข้าไปสัมผัสพื้นที่นั้น การสื่อสารความหมายผ่านลักษณะภายนอก รูปแบบของผิวภายนอกที่ส่งผลต่อความรู้สึกภายใต้แนวคิดที่เป็นนามธรรมของการออกแบบ พยายามสร้างสิ่งห่อหุ้มเพื่อเป็นตัวกลางในการสื่อสารกับผู้ใช้งานให้รับรู้ได้มากที่สุด โดยการแสดงออกทางกายภาพของตัวสถาปัตยกรรม เสมือนเป็นตัวแทนของภาษาที่เป็นเครื่องมือในการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้น และยังส่งผลต่อพื้นที่ว่างในการใช้งานภายในให้ความรู้สึกต่อเนื่องกับเรื่องราวภายนอก สถาปัตยกรรมเป็นภาษาหนึ่งที่ใช้สื่อสารกัน สถาปัตยกรรมเป็นภาษาหนึ่งในการเชื่อมโยงผู้คนบนโลกนี้เข้าด้วยกัน “Architecture is a Language”การออกแบบสถาปัตยกรรมที่สอดคล้องกันทั้งรูปทรงไปตามพื้นที่ว่าง เปลือกอาคารและช่องเปิดภายนอกแสดงออกเสมือนเป็นตัวแทน พื้นที่ภายในสื่อสารกับผู้รับหรือผู้ที่เข้าไปสัมผัสพื้นที่นั้น

ประโยชน์ใช้สอยกับการทำงานของพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม หน้าที่ลำดับแรกของผิว คือ การห่อหุ้มภายนอก สร้างขอบเขตที่ว่างทำให้เกิดพื้นที่การใช้งานภายใน ถึงแม้ว่าการห่อหุ้มนั้นจะเป็นลักษณะที่เป็นการปกปิด ปิดบัง หรือครอบคลุมพื้นที่ไว้ทั้งหมดตามความเข้าใจเบื้องต้น และสิ่งห่อหุ้มมสถาปัตยกรรมภายนอกทำหน้าที่ปกป้องพื้นที่อาคารจากสภาพแวดล้อม อาทิ บังแดด กันฝน สร้างความเป็นสัดส่วนแบ่งแยกพื้นที่การใช้งาน แต่ในขณะเดียวกันพื้นผิวที่ห่อหุ้มอยู่นั้นก็เป็นอีกองค์ประกอบกนึ่งที่ต้องการจะเปิดเผยบางอย่างของตัวสถาปัตยกรรม หรือตามแนวความคิดที่ต้องการให้เป็นตัวแทนในการทำหน้าที่อื่น ที่นอกเหนือจากการเป็นผนังอาคาร

การทำงานของผิวทางสถาปัตยกรรม

แนวคิดความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอก พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมนั้น ได้ถูกออกแบบเพื่อสร้างความสัมพันธ์ทางกายภาพระหว่างภายในและภายนอกอาจรับรู้ได้ในลักษณะที่ต่างกันออกไป ตัวอย่างเช่น พื้นที่มีความต่อเนื่อง, เกิดความขัดแย้งตัดขาด หรือถูกจัดวางเป็นลำดับขั้นตอน แสดงออกถึงการแบ่งแยกพื้นที่อย่างชัดเจนทางกายภาพ ทำให้สร้างมิติทางการออกแบบและเกิดการก่อรูปทรงที่เปลี่ยนไปตามความต้อการในประโยชน์ใช้สอยโปรแกรมการออกแบบบ้าน ที่ต้องการให้เกิดความเชื่อมต่ออย่างลื่นไหลของการใช้งานภายใน แต่ไม่ได้เป็นลักษณะของโถงใหญ่หรือ

รวมทุกส่วนของพื้นที่ใช้สอยมาเป็นพื้นที่เดียวกัน การใช้งานหลัก (function) ของห้องนั้น ๆ ก็ยังคงอยู่ พื้นอาคารที่เป็นระดับเดียวกันสร้างความสัมพันธ์ในรูปแบบของการใช้สอยอย่างต่อเนื่อง รูปทรงอาคารที่ถูกบิดไปตามมุมมองที่ต้องการหลบให้เกิดเป็นพื้นที่เฉพาะจึงทำให้เกิดการรับรู้จากภายนอกเปลี่ยนไป เมื่อเห็นว่าสถาปัตยกรรมถูกบิดเบือนรูปทรงไปตามการใช้งานภายใน พื้นผิวที่ห่อหุ้มภายนอกจึงเกิดการก่อรูปบิดเบือนไปตามรูปทรงนั้น ทำให้ขอบเขตที่เกิดขึ้นรับรู้ได้อย่างชัดเจนจากกระบวนการออกแบบที่ต้องการปิดกั้นพื้นที่ระหว่างภายในและภายนอก แต่ไม่อาจรับรู้ถึงความต่อเนื่องของการใช้งานจนกว่าจะได้เข้าไปสู่พื้นที่ภายใน

ประโยชน์ใช้สอยกับการทำงานของผิวทางสถาปัตยกรรม หน้าที่ลำดับแรกของผิวคือการห่อหุ้มภายนอก สร้างขอบเขตที่ว่างทำให้เกิดพื้นที่การใช้งานภายใน ถึงแม้ว่าการห่อหุ้มนั้นจะเป็นลักษณะที่เป็นการปกปิด ปิดบัง หรือครอบคลุมพื้นที่ไว้ทั้งหมดตามความเข้าใจเบื้องต้น และสิ่งห่อหุ้มมสถาปัตยกรรมภายนอกทำหน้าที่ปกป้องพื้นที่อาคารจากสภาพแวดล้อม อาทิ บังแดด กันฝน ฯลฯ สร้างความเป็นสัดส่วนแบ่งแยกพื้นที่การใช้งาน แต่ในขณะเดียวกันพื้นผิวที่ห่อหุ้มอยู่นั้นก็เป็นอีกองค์ประกอบกนึ่งที่ต้องการจะเปิดเผยบางอย่างของตัวสถาปัตยกรรม หรือตามแนวความคิดที่ต้องการให้เป็นตัวแทนในการทำหน้าที่อื่น ที่นอกเหนือจากการเป็นผนังอาคาร

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับพื้นผิวสถาปัตยกรรมนั้นได้เจาะลึกถึงความสำคัญของพื้นผิวและเผยให้เห็นว่า “พื้นผิว” มีจุดประสงค์มากกว่าการเป็นเพียงสิ่งปกคลุมภายนอกเท่านั้น “พื้นผิว” ยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างการรับรู้ของเราเกี่ยวกับโครงสร้างสถาปัตยกรรม โดยทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างสภาพแวดล้อมภายนอกกับพื้นที่ภายใน พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมสามารถกระตุ้นอารมณ์ มีอิทธิพลต่ออารมณ์ และเปลี่ยนแปลงวิธีที่เราสัมผัสถึงอาคารได้ผ่านการออกแบบและการเลือกสรรวัสดุอย่างพิถีพิถัน พื้นผิวกลายเป็นผู้เล่าเรื่องที่ถ่ายทอดเจตนาของสถาปนิก ขณะเดียวกันก็เชิญชวนให้ผู้อยู่อาศัยมีส่วนร่วมกับสภาพแวดล้อมในระดับที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น พื้นผิวเหล่านี้ช่วยเสริมสร้างประสบการณ์การออกแบบโดยรวม โดยสร้างบทสนทนาที่กลมกลืนระหว่างธรรมชาติและสถาปัตยกรรม โดยพื้นฐานแล้ว “พื้นผิว”เหล่านี้เปลี่ยนพื้นที่ให้กลายเป็นสภาพแวดล้อมที่ดื่มด่ำซึ่งสะท้อนถึงประสบการณ์ของมนุษย์ เสริมสร้างปฏิสัมพันธ์ของเรากับโลกที่สร้างขึ้น

ดังนั้นความสัมพันธ์ที่ชัดเจนระหว่างพื้นที่ภายในและสภาพแวดล้อมภายนอก ภายใต้สิ่งที่ห่อหุ้ม พื้นผิว – ผิวทางสถาปัตยกรรมนั้น ได้ถูกออกแบบเพื่อสร้างความสัมพันธ์ทางกายภาพระหว่างภายในและภายนอก อาจรับรู้ได้ในลักษณะที่ต่างกันออกไป อาทิ มีความต่อเนื่อง, เกิดความขัดแย้งตัดขาด หรือถูกจัดวางเป็นลำดับขั้นตอน แสดงออกถึงการแบ่งแยกพื้นที่อย่างชัดเจนทางกายภาพ ทำให้สร้างมิติทางการออกแบบและเกิดการก่อรูปทรงที่เปลี่ยนไปตามความต้อการในประโยชน์ใช้สอย

2.2 สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้น (IN Early modern architecture Space – Surface)

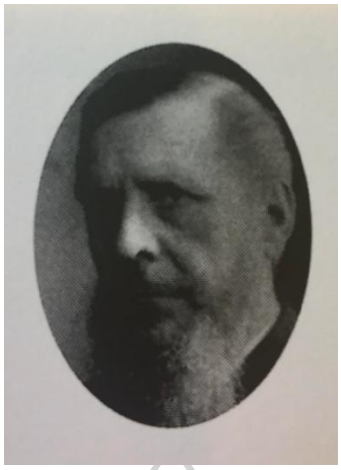
การเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ว่าง – พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมสมัยตอนต้น

2.2.1 ศิลปะแห่งพื้นที่ว่าง – พื้นผิวในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้น

(The Art of Space – Surface (IN Early modern architecture)

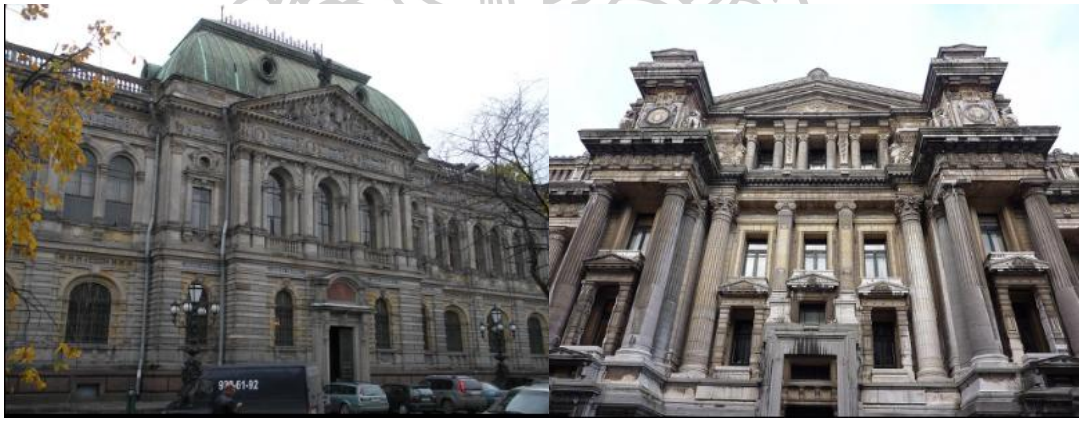
พื้นที่ว่าง (Space) ในงานสถาปัตยกรรมในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 แนวคิดเรื่อง "พื้นที่" ในสถาปัตยกรรมถูกมองว่าเป็นความว่างเปล่า ซึ่งเป็นเพียงฉากหลังสำหรับองค์ประกอบทางกายภาพของอาคาร สถาปนิกและนักทฤษฎีในสมัยนั้นมองการออกแบบด้วยความเข้าใจพื้นที่แบบเรียบง่าย โดยมักละเลยศักยภาพของพื้นที่ในการกระตุ้นความรู้สึกและความรู้สึก การรับรู้ดังกล่าวเริ่มเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากผลงานเชิงปรัชญาของ Immanuel Kant ซึ่งนำเสนอมุมมองด้านสุนทรียศาสตร์ที่ปฏิวัติวงการ Kant ตั้งสมมติฐานว่าพื้นที่ไม่ควรถูกมองเป็นเพียงสิ่งที่ไม่มีอยู่หรือช่องว่าง แต่ควรเป็นสิ่งที่มีพลวัตที่สามารถเข้าใจได้ผ่านมิติและสัดส่วน แนวคิดของเขากระตุ้นให้สถาปนิกคิดทบทวนแนวทางของตนต่อพื้นที่ กระตุ้นให้มีการสำรวจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นว่าจะจัดการพื้นที่ได้อย่างไรเพื่อเพิ่มประสบการณ์ของมนุษย์ภายในสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้น ในช่วงเวลาปลายศตวรรษที่ 18 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 ในประเทศกลุ่มที่ใช้ภาษาเยอรมันเป็นช่วงเวลาที่เรียกกันว่า German Style Debate เป็นช่วงวลาที่นักคิดและนักทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมหลายคน นำเสนอแนวคิดทางสถาปัตยกรรมเพื่อสถาปนาแนวทางการออกแบบที่สามารถจะเป็นอัตลักษณ์ให้กับสถาปัตยกรรมเยอรมันได้

Empathy, form, and space : aesthetics, 1873-1893 การนำเสนอภาพรวมของกระแสความงามทางจิตวิทยาของเยอรมัน Kunstwissenschaft ผลงานเหล่านี้เขียนขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เมื่อธีมประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมของศิลปะดูเหมือนจะหมดลง ผลงานเหล่านี้ได้ออกแบบพื้นฐานทางทฤษฎีของการปฏิบัติทางศิลปะใหม่ ปัญหาเชิงอภิปรัชญาของการทำความเข้าใจรูปแบบและพื้นที่ในโลกธรรมชาติได้หลีกทางให้กับปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ของการชื่นชมและใช้ประโยชน์จากรูปแบบและพื้นที่บริสุทธิ์ในงานจิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรี และสถาปัตยกรรม วิทยานิพนธ์ทางจิตวิทยาเชิงอัตวิสัยของ "ความเห็นอกเห็นใจ" และการค้นหา "หลักการพื้นฐาน" ของศิลปะโดยทั่วไปได้นำมาซึ่งความเป็นไปได้ของการแสดงออกที่ไม่เป็นการแสดงแทน การเปลี่ยนแปลงทางสไตล์ และการปฏิรูปที่รุนแรง บทความเหล่านี้รวมถึงบทความของ Robert Vischer, Conrad Fiedler, Heinrich Wolfflin, Adolf Goller, Adolf von Hildebrand และ August Schmarsow คำนำโดยบรรณาธิการวางตำแหน่งงานเขียนเหล่านี้ไว้ในบริบททางประวัติศาสตร์และปรัชญาของความงามแบบรูปธรรมของเยอรมัน



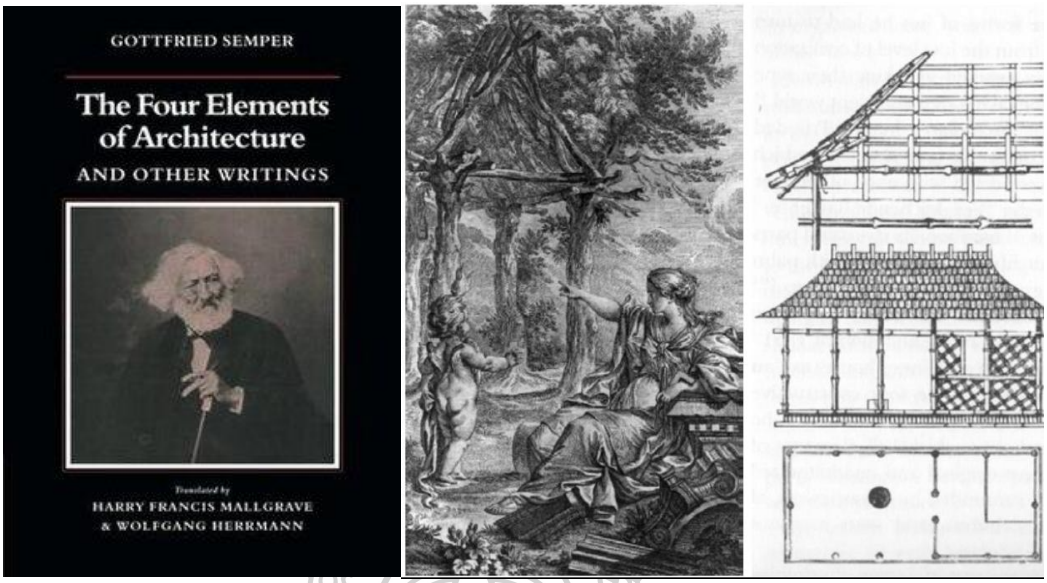
ภาพที่ 8 On the Optical Sense of Form :Robert Vischer 1847-1933 นักปรัชญาและนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวเยอรมัน ผู้ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งต่อรากฐานทางทฤษฎีของ ***aesthetics (สุนทรียศาสตร์)*** *ในศตวรรษที่ 19*

ที่ มา: Robert Vischer ... [et al.]; introduction and translation by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou.



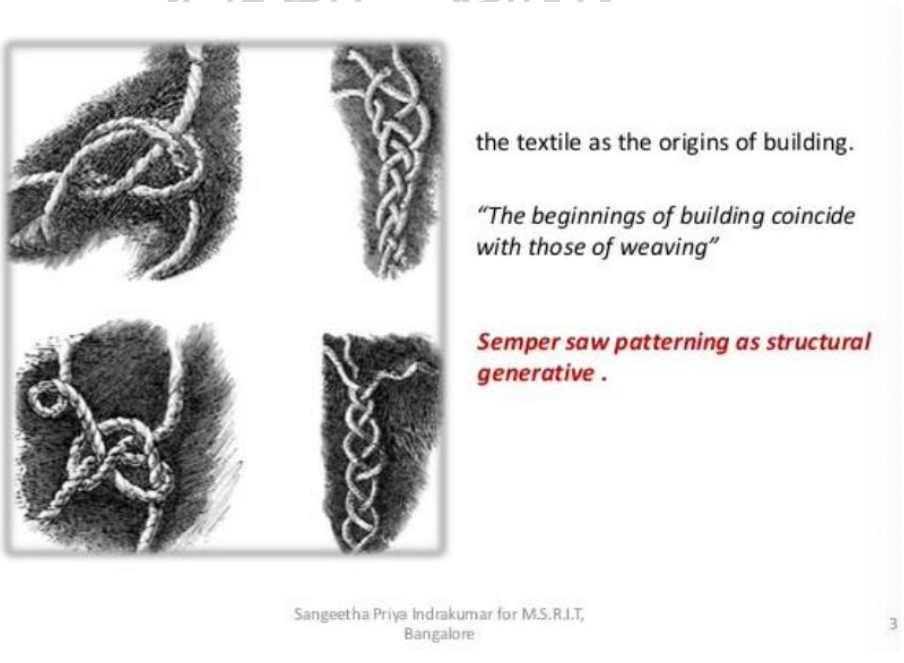
ภาพที่ 9 สถาปัตยกรรมยุค 19th Century Historicism

ที่มา: Empathy Form ,Value Aesthetic Value, New Model, Historical References, Order Empathy, Form, Space



ภาพที่ 10 หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์

ที่มา: เซมเปอร์, ก๊อทท์ฟรีด. สี่องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมและงานเขียนอื่น ๆ แปลโดย แฮรี่ เอฟ. มอลเกรฟ และวูล์ฟกัง เฮอร์มันน์ (เคมบริดจ์, 1989) ISBN 0-521-35475-7 Semper, The Four Elements, p. 10



ภาพที่ 11 หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์

ที่มา: Gottfried Semper, Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics, Harry FrancisMallgrave and Michael Robinson (trans.), Los Angeles: Getty Research Institute, 2004

The Four Elements องค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรม เป็นหนังสือของสถาปนิกชาวเยอรมัน ชื่อ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ ซึ่งตีพิมพ์ในปี 1851 โดยพยายามอธิบายต้นกำเนิดของสถาปัตยกรรมผ่านมุมมองของมานุษยวิทยาหนังสือเล่มนี้แบ่งสถาปัตยกรรมออกเป็น 4 องค์ประกอบที่แตกต่างกัน เมื่อกอตต์ฟรีด เซมเปอร์ นักทฤษฎีและสถาปนิกเริ่มตั้งคำถามถึงต้นกำเนิดของสถาปัตยกรรม เขาเชื่อว่าการรับรู้ถึงความงามในรูปแบบนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของเราในการรับรู้มิติใน 3 ทิศทาง คือ สูง กว้างและลึก หลังจากนำเสนอทฤษฎีของเขาเสนอว่าสถาปัตยกรรมน่าจะเกิดจากการปิดล้อมพื้นที่มากกว่าการสร้างเสาเพื่อลอกเลียนแบบต้นไม้ ตามข้อมูลของเซมเปอร์สถาปัตยกรรมควรมีหลังคาเพื่อครอบคลุมพื้นที่และผนังที่ปิดล้อมซึ่งพัฒนามาจากผ้าทอที่มนุษย์ใช้ห่อร่างกายว่ากันว่ากำแพงกั้นห้องมีต้นกำเนิดมาจากการทอผ้าเช่นเดียวกับรั้วและปากกาที่ทำด้วยไม้สานรูปแบบพื้นฐานที่สุดของฉากกั้นห้องที่ยังคงใช้กันในบางส่วนของโลกในปัจจุบันคือฉากกั้นผ้า เมื่อมีข้อกำหนดการใช้งานเพิ่มเติมสำหรับกำแพงกั้นห้อง (เช่น ความต้องการรับน้ำหนักของโครงสร้าง) วัสดุของผนังจึงเปลี่ยนไปเป็นอย่างอื่นนอกเหนือจากผ้า เสื่อและการใช้เสื่อในกระท่อมแบบดั้งเดิมไม่ว่าจะเป็นพื้น ผนัง หรือผ้าคลุมกรอบ ถือเป็นจุดกำเนิดของงานสถาปัตยกรรม โดย Gottfried Semper ได้กล่าวไว้ ในที่สุดกำแพงเหล่านี้ก็ก่อให้เกิดเสาซึ่งสร้างความมั่นคงให้กับโครงสร้างที่น่าสนใจ คือ เซมเปอร์ไม่เคยเอ่ยถึงคำว่า "Space" อย่างชัดเจนแต่กลับเรียกว่า "พื้นที่ปิดล้อม" เซมเปอร์เน้นย้ำถึงความสำคัญของการปิดล้อมพื้นที่ด้วยผนังและหลังคา โดยโต้แย้งว่าองค์ประกอบเหล่านี้ไม่เพียงแต่มีประโยชน์ใช้สอยเท่านั้น แต่ยังจำเป็นต่อการกำหนดขอบเขตทางสถาปัตยกรรมและส่งเสริมความสัมพันธ์ภายในโครงสร้างอีกด้วย เขาได้รับแรงบันดาลใจจากความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ในการมีที่พักอาศัย โดยเปรียบเทียบการปิดล้อมพื้นที่กับการใช้ผ้าซึ่งใช้ปกป้องและแบ่งแยกพื้นที่ส่วนบุคคล จึงสามารถอนุมานได้ว่าการกระทำของการปิดล้อมพื้นที่ไม่เพียงแต่กำหนดขอบเขตทางสถาปัตยกรรม แต่ยังกำหนดหน้าที่และความสัมพันธ์ของพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมกับองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เสา ผนัง (ผ้าทอ) เปลือกของพื้นที่ยังได้รับอิทธิพลจากวัสดุที่ใช้ในการก่อสร้าง



ภาพที่ 12 หนังสือองค์ประกอบทั้งสี่ของสถาปัตยกรรมของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์

ที่มา: Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and Other Writings, Harry Francis Mallgraveand Wolfgang Herrmann (trans.), Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 102.12

ตารางที่ 4 แสดงแนวคิดทางสถาปัตยกรรมเกี่ยวกับ “พื้นที่ว่าง”

<table>
<tr><th colspan="2">นิยามและหน้าที่</th></tr>
<tr><td>SPACE</td><td rowspan="3">wall – Enclosure
Walls – enclose –
Space
↓</td></tr>
<tr><td>Hearth (Fireplace)
Wall
Roof
Platform Earthwork</td></tr>
<tr><td>Hearth, Fireplace → Ceramic
Wall → Textile
Roof → Carpentry
Platform Earthwork → Masonry</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tectonic – Roof, Wall
Stereotomic– Earthwork, Hearth → Space</td></tr>
<tr><td colspan="2">Space – Raum</td></tr>
<tr><td colspan="2">Space – Spatium, Stadion, Spei การขยายและการเติบโตไปเรื่อย ๆ
Raum– Runn ชิ้น, ส่วน, หน่วย, การจำกัดส่วน,การทำให้เป็นชิ้นเป็นอัน เป็นหน่วย การมีตำแหน่งที่
แน่นอน– Room
Science of Space – Raumwissenschaft ข้อเท็จจริงทางคณิตศาสตร์ขององค์ประกอบที่ทำให้เกิดที่ว่าง
Art of Space – Raumkunst ความสามารถของมนุษย์ในการแปลงสัญชาตญาณภายในตัวของมนุษย์เองเกี่ยวกับที่ว่าง ออกมาเป็นรูปร่างรูปทรงที่จับต้องและรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส</td></tr>
<tr><td colspan="2">Science of Space + Art of Space = world order</td></tr>
<tr><td colspan="2">Assembly of Volume & Division of Void Space</td></tr>
<tr><td colspan="2">Raumplan - Space-plan</td></tr>
<tr><td colspan="2">Plan Libre</td></tr>
<tr><td colspan="2">Raumkunst, Space-art</td></tr>
</table>

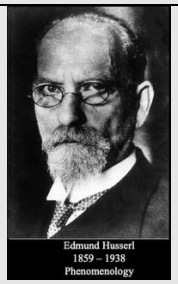
ที่มา: ผู้วิจัย, 2568

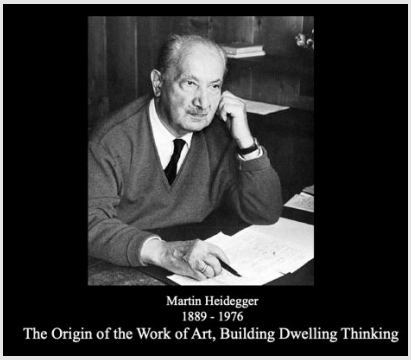
แนวคิดทางสถาปัตยกรรมเกี่ยวกับ “พื้นที่ว่าง”เกิดขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยได้รับแรงผลักดันจากนักทฤษฎีชาวเยอรมันผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการสำรวจความแตกต่างอย่างละเอียดอ่อนของความเข้าใจเชิงพื้นที่ การพัฒนานี้เน้นย้ำถึงความแตกต่างที่สำคัญระหว่างคำว่า "space" ในภาษาอังกฤษและ "Raum" ในภาษาเยอรมัน แม้ว่า "space" มักจะทำให้รู้สึกถึงความว่างเปล่าหรือมิติทางกายภาพ แต่ "Raum" มีความหมายที่ลึกซึ้งและครอบคลุมกว่าซึ่งรวมถึงมิติทางสังคม วัฒนธรรม และอารมณ์ ความแตกต่างนี้วางรากฐานสำหรับวาทกรรมทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ กระตุ้นให้มีการไตร่ตรองอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นว่าเรารับรู้และโต้ตอบกับสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้นอย่างไร

คำว่า "space" มีรากศัพท์มาจากรากศัพท์ภาษาละตินว่า "spatium" ซึ่งมีความหมายหลากหลายครอบคลุมถึงการเติบโต การขยายตัว และศักยภาพในการพัฒนา แนวคิดที่มีหลายแง่มุมนี้เชื่อมโยงอย่างซับซ้อนกับคำอื่น ๆ เช่น "void" และ "room" ซึ่งทั้งสองคำนี้ให้ความรู้สึกว่างเปล่าและมีความสามารถที่จะเติมเต็มได้ตามลำดับ อย่างไรก็ตาม การตีความคำว่า "space" นั้นแตกต่างกันอย่างมากในแต่ละภาษาและวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น คำว่า "raum" ในภาษาเยอรมันสื่อถึงความรู้สึกถึงขอบเขตจำกัด ซึ่งเน้นย้ำถึงแนวคิดเรื่องขอบเขตที่กำหนดมากกว่าความต่อเนื่องที่ไม่มีที่สิ้นสุดที่มักพบในคำภาษาอังกฤษ ความแตกต่างนี้แสดงให้เห็นว่าภาษาหล่อหลอมความเข้าใจของเราเกี่ยวกับแนวคิดเชิงพื้นที่อย่างไร ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการรับรู้ของเราเกี่ยวกับพื้นที่ไม่ได้เป็นเพียงทางกายภาพเท่านั้น แต่ยังได้รับอิทธิพลอย่างลึกซึ้งจากความแตกต่างทางวัฒนธรรมอีกด้วย เมื่อเราสำรวจความเชื่อมโยงเหล่านี้ เราจะเห็นได้ชัดว่า "space" ไม่ใช่แค่พื้นที่ว่างเปล่าเท่านั้น เป็นสิ่งที่มีพลวัตซึ่งเชื้อเชิญการเติบโตและการเปลี่ยนแปลง ท้าทายให้เราพิจารณาความสัมพันธ์ของเรากับสภาพแวดล้อมที่เราอาศัยอยู่และความเป็นไปได้ต่าง ๆ ที่มีอยู่ใหม่ เมื่อมองผ่านเลนส์นี้ เราจะสามารถเข้าใจถึงนัยสำคัญที่ลึกซึ้งของพื้นที่ในชีวิตและสังคมของเราได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตารางที่ 5 แสดงรากศัพท์และความหมายพื้นที่ว่างในนัยยะ

รากศัพท์	ความหมายพื้นที่ว่างในนัยยะ
Raum Entity Property of Mind Material Property Empathy Form Space Abstraction Phenomenology	Space – Infinite Extention Raum– Bounded Entity Room – Bounded Entity Peras– Point of Ending and Beginning Demarcation – Marked by Elements Boundary – Bounded by Elements Enclosure – Bounded by Vertical Elements Location– Point of Reference
Raumkunst **Space-art**	  
Space - Phenomenology	 Consciousness – Structure of Consciousness Differences between,Consciousness,Phenomenon

Building Dwelling Thinking Bauen Wohnen Denken Bauen– buen– การอยู่ Wohnen– wuon– wunien– การคงอยู่ การหยุดนิ่ง **Location** Raum - สถานที่ที่ถูกทำให้ว่าง เตรียมพร้อมสำหรับการอยู่ภายใต้ขอบเขตที่รับรู้ได้ Peras - ขอบเขตของการเริ่มต้นสิ่งใดสิ่งหนึ่ง	 The Origin of the Work of Art, Building Dwelling Thinking

ที่มา: ผู้วิจัย, 2568

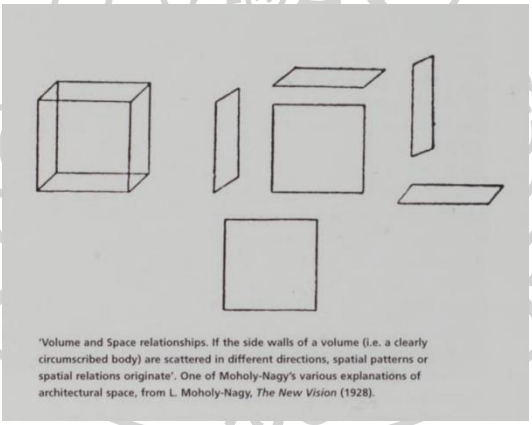
คำว่า "Raum" ซึ่งแปลว่า "พื้นที่" ในภาษาเยอรมัน มีความหมายเชิงสัญลักษณ์อย่างลึกซึ้ง โดยเชื่อมโยงอย่างซับซ้อนกับแนวคิดเรื่อง "มวล" และ "ปริมาตร" คำว่า "มวล" มีต้นกำเนิดมาจากคำภาษาละตินว่า "massa" ซึ่งเดิมหมายถึงก้อนแป้ง รากศัพท์ทางนิรุกติศาสตร์นี้สื่อถึงลักษณะทางกายภาพและการมีอยู่ที่จับต้องได้ ชวนให้นึกถึงแนวคิดเรื่องสารและสสาร นอกจากนี้ "มวล" ยังเชื่อมโยงกับรากศัพท์ภาษาอินโด-ยูโรเปียนว่า "menk" ซึ่งครอบคลุมถึงแนวคิดเรื่องการสร้างและการสร้างรูปร่าง ความเชื่อมโยงนี้เน้นย้ำถึงความสัมพันธ์เชิงภาษาและเชิงสัญลักษณ์อันลึกซึ้งระหว่างมวลและมิติเชิงพื้นที่ของ "Raum" เช่นเดียวกับ ที่มวลครอบครองพื้นที่และก่อให้เกิดแก่นแท้ของการดำรงอยู่ทางกายภาพ "Raum" ก็เป็นตัวแทนของอาณาจักรที่มวลนี้โต้ตอบและเปลี่ยนแปลง แนวคิดเหล่านี้ร่วมกันเชิญชวนให้ไตร่ตรองว่าสสารและพื้นที่อยู่ร่วมกันอย่างไร ซึ่งหล่อหลอมความเข้าใจของเราเกี่ยวกับโลกทางกายภาพ ด้วยวิธีนี้ "Raum" ไม่เพียงแต่ทำหน้าที่อธิบายพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวเตือนถึงปฏิสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างมวล ปริมาตร และแก่นแท้ของการดำรงอยู่ด้วย



Raum Room

ภาพที่ 13 ความหมาย Raum *และ* Room

คำว่า "ปริมาตร" มีรากศัพท์มาจากคำภาษาละตินว่า "volumen" ซึ่งหมายถึงพื้นที่เฉพาะที่ซึ่งขอบเขตที่ชัดเจนและจับต้องได้ปริมาตรนี้เป็นตัวแทนของแนวคิดเรื่องความจุที่รวบรวบสาระสำคัญของมิติทางกายภาพและขอบเขตของวัตถุสามมิติ แนวคิดนี้มีความสำคัญพื้นฐานในหลาย สาขา รวมถึงคณิตศาสตร์ ฟิสิกส์ และชีวิตประจำวัน ซึ่งการทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่ว่างถือเป็นสิ่งสำคัญ



ภาพที่ 14 ส่วนประกอบของปริมาตร

“พื้นที่ว่าง” เป็นหนึ่งในองค์ประกอบพื้นฐานของอาคารมาโดยตลอด นอกจากนี้ยังเป็นเรื่องราวที่มาของสถาปัตยกรรมมาโดยตลอด อย่างไรก็ตามการพิจารณาที่ชัดเจนและการประยุกต์ใช้เฉพาะโดยสถาปนิกนั้น เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อเร็ว ๆ นี้ สำหรับนักประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม Adrian Forty เขียนว่า "ในฐานะคำศัพท์ 'พื้นที่' ไม่มีอยู่ในคำศัพท์ทางสถาปัตยกรรมจนกระทั่งยุค 1890" (Forty, 2000) Forty Adrian, Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture, Thames & Hudson, London, นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวอเมริกัน Charles W. Millard เขียนว่า "ในประวัติศาสตร์อันยาวนานของการเขียนเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม ไม่มีนักทฤษฎีที่โดดเด่นที่สุดคนใดตั้งแต่ Vitruvius ผ่าน Alberti และ Filarete ไปจนถึง Montgomery Schuyler มีพื้นที่ที่

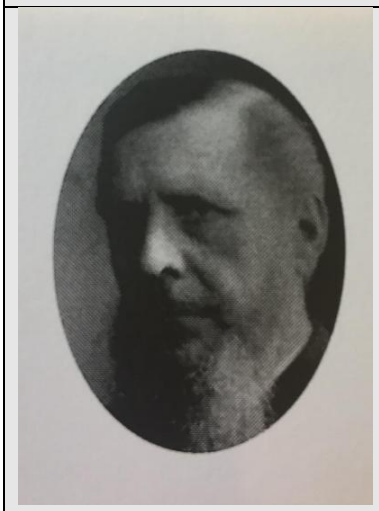
กล่าวถึงเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม" ในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 คำว่า *space* มีความหมายมากกว่าที่เคยเป็นมา นั่นคือเหตุผลว่าทำไมในช่วงเริ่มต้นของงานปัจจุบันจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องระบุว่ามันเกี่ยวข้องกับ พื้นที่สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะ



Enclosure Location

ภาพที่ 15 ความหมายของ Enclosure และ Location

ตารางที่ 6 แสดงสรุปนิยามพื้นที่ว่าง Robert Vischer 1847-1933

<table>
<tr><th colspan="3">สรุปนิยามพื้นที่ว่าง Robert Vischer 1847-1933</th></tr>
<tr><td colspan="3">Empathy
Form
Space
Abstraction</td></tr>
<tr><td colspan="3">Empathy – Einfühlung
Feeling</td></tr>
<tr><td> 
Robert Vischer 1847-1933
On the Optical Sense of Form</td><td>Empathy
Feeling + Sensory Perception
Mental + Physical

Perception– Bodily Response to Sensory Stimuli
Feeling– Mental Response

Aesthetics
Aim - Feeling – Mental Response in relation to Sensory Objects</td><td>Visual Perception
การเห็น Seeing
การมอง Looking
การคิด Thinking</td></tr>
</table>

ที่มา: ผู้วิจัย, 2568

โดยพื้นที่สถาปัตยกรรม เราหมายถึงพื้นที่สามมิติที่มีจุดประสงค์ซึ่งกำหนดโดยหรือเกี่ยวข้องกับอาคารซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการสถาปัตยกรรม เพื่อประโยชน์ของความเข้มงวดและความกระชับ ให้เราเรียกมันว่า “archispace” (architecture + space)

<u>แนวคิดเรื่อง “พื้นที่” ในบริบทของสถาปัตยกรรม</u>

แม้คำว่า “พื้นที่” จะไม่ได้รับการบัญญัติไว้ในฐานะคำเฉพาะในพจนานุกรมสถาปัตยกรรมเชิงวิชาชีพ แต่แนวคิดนี้กลับมีบทบาทสำคัญในกระบวนการออกแบบและการทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมมาโดยตลอด ในอดีต การกำหนดขอบเขตของ “ห้อง” (Room) เป็นการสื่อสารเชิงสัญญะของพื้นที่ภายในที่โดดเด่น Louis I. Kahn ได้เคยกล่าวไว้ว่า “ห้องคือจุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรม” (Kahn, The Room, the Street, and Human Agreement, A+U, June) ซึ่งชี้ให้เห็นว่าแนวคิดของห้องนั้นเป็นหน่วยพื้นฐานของการสร้างสถาปัตยกรรมตั้งแต่ยุคที่พักพิงดึกดำบรรพ์จนถึงการพัฒนาเมืองในศตวรรษที่ 19 และบริบทการค้าสมัยใหม่

กอตต์ฟรีด เซมเปอร์เป็นหนึ่งในนักคิดคนแรก ๆ ที่พิจารณา “พื้นที่ปิด” (enclosed space) ว่าเป็นหมวดหมู่สำคัญของโครงการสถาปัตยกรรม โดยได้เสนอแนวคิดนี้อย่างเป็นระบบในงานเขียนของเขาเมื่อปี ค.ศ. 1860 ซึ่งต่อมาแนวคิดนี้ได้รับการสานต่อและตีความโดยสถาปนิกในบริบทที่หลากหลาย โดยเฉพาะในศตวรรษที่ 20 ที่ความสนใจต่อ “พื้นที่ภายใน” (interior space) เติบโตขึ้นอย่างมาก

Forty (2000) เสนอว่า การเข้าใจ “พื้นที่” ในฐานะที่เป็นโครงสร้างประกอบจาก “ส่วน” หรือหมวดหมู่ย่อย (subcategories) ช่วยให้สามารถเชื่อมโยงองค์ประกอบของพื้นที่สถาปัตยกรรมกับบริบทที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ เช่น ผืนดิน ที่ว่าง และตัวอาคารเอง ซึ่งนำไปสู่การนิยามพื้นที่สถาปัตยกรรมออกเป็นหมวดหมู่ย่อย ได้แก่ พื้นที่ของอาคาร (space of the building), พื้นที่บนอาคาร (space on the building), พื้นที่ในอาคาร (space in the building), และพื้นที่ระหว่าง (space between).

หากวิเคราะห์ “พื้นที่ว่าง” ผ่านกรอบแนวคิดดังกล่าว จะเห็นได้ว่าพื้นที่ในงานสถาปัตยกรรมคือผลรวมขององค์ประกอบสามส่วนที่สัมพันธ์กัน ได้แก่ “ผิวดิน” (ground plane), “มวลสถาปัตยกรรม” (architectural mass), และ “ที่ว่าง” (void) ซึ่งล้วนมีบทบาทต่อการรับรู้และประสบการณ์ของมนุษย์ต่อสถาปัตยกรรมอย่างลึกซึ้ง

Space of building - or of-space - is necessarily related to the building and the ground.
Space on building - or on-space - is necessarily related to the building and the air.
Space in building - or in-space - is necessarily related to the building and the building itself.

นอกจากนี้ การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวเนื่อง โดยใช้คำว่า “ที่ว่าง” เป็นคำสำคัญในการสืบค้น จะเห็นได้ว่าเอกสารวิชาการที่เกี่ยวเนื่องได้ให้ประเด็นและมุมมองในการศึกษาที่ว่างทาง

สถาปัตยกรรมให้เรากำหนดหมวดหมู่ย่อยทั้งสามนี้เป็นหมวดหมู่ย่อยที่แตกต่างกันของพื้นที่สถาปัตยกรรม ระหว่างช่องว่าง – ช่องว่างเดียว ที่ปฏิสัมพันธ์กับพื้นผิวและคุณสมบัติโดยธรรมชาติที่แตกต่างกัน พื้นที่สถาปัตยกรรมที่ระบุได้รับการพิจารณาแยกจากกันและเป็นภาพรวมเชิงสัมพันธ์ผ่านการสังเกตเชิงวิเคราะห์ของกรณีศึกษา

<u>พื้นผิว (Surface) การห่อหุ้มในงานสถาปัตยกรรม</u>

สถาปนิกและนักทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมชาวเยอรมนี กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ได้กล่าวถึงจุดกำเนิดของงาน สถาปัตยกรรมว่าเกิดจากความพยายามในการห่อหุ้มปิดล้อมที่ว่างด้วยผนังสิ่งทอ (textile Wall) เช่นเดียวกันกับมนุษย์ที่ห่อหุ้มร่างกายด้วยเครื่องนุ่งห่ม ซึ่งต่อมาผนังสิ่งทอได้ถูกพัฒนาจนกลายเป็นวัสดุที่คงทนถาวรและได้กลายเป็นผันงอาคารในที่สุดีสำหรับโครงสร้างของผนังสิ่งทอได้ถูกออกแบบเพียงเพื่อยึดจับผนังสิ่งทอไว้ให้และให้ผนังสิ่งทอสามารถคงรูปอยู่ได้เท่านั้น (ต้นข้าว, 2553) ดังนั้น ผนังสิ่งทอจึงเปรียบเสมือนนี้เป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมชิ้นแรก (Islami, 2009)

นอกจากนี้ เซมเปอร์ ยังได้กล่าวถึง ผนังสิ่งทอที่เป็นเสมือนกับจุดกำเนิดของงานสถาปัตยกรรมว่าเป็นพื้นผิวทางสถาปัตยกรรมที่มีสองด้าน ทั้งที่ถูกใช้เพื่อแสดงและกำหนดขอบเขตของที่ว่างให้เห็นชัดเจนและสะท้อนให้เห็นถึงแสดงให้เห็นถึงมิติทางกายภาพของตัวมันเองและมิติทางวัฒนธรรม (Islami, 2009)

เซมเปอร์ กล่าวถึง องค์ประกอบพื้นฐานทางสถาปัตยกรรม The four element of architecture “ Heart–fire, ceramics, Roof carpentry) , Enclosure–weaving, wall and Mound–stone masonry” เป็นจุดเริ่มต้นในการออกแบบก่อสร้างที่อยู่อาศัย โดยสิ่งก่อสร้างนั้นเกิดขึ้นจากการสร้างพื้นผิวด้วยลักษณะการทักทอของผืนผ้าเสมือนการสร้างผนังปิดล้อมพื้นที่ว่าง เพื่อความเป็นอยู่ที่ปลอดภัยจากสภาพแวดล้อม

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 สถาปนิกชาวเยอรมันอย่างเซมเปอร์ ได้สร้างทฤษฎีเกี่ยวกับการห่อหุ้มหรือเปลือก กล่าวได้ว่า เป็นจุดกำเนิดของงานสถาปัตยกรรมนั้นเป็นการห่อหุ้มพื้นที่ว่าง *“องค์ประกอบแรกของงานสถาปัตยกรรมจึงไม่ใช่โครงสร้าง แต่เป็นเปลือก ผนัง หรือ พื้นผิวห่อหุ้ม”* ที่แบ่งแยกพื้นที่ภายในออกจากพื้นที่ภายนอกซึ่งสถาปนิกในยุคสมัยต่อมาก็ล้วนพยายามสร้างสิ่งที่เรียกว่าเปลือกหรือพื้นผิวภายนอกนี้ เพื่อแสดงภาพลักษณ์และตัวตนสู่ภายนอก (ต้นข้าว, 2558) โดยมีที่มาจากการเล่าถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่เป็นสิ่งห่อหุ้มร่างกายมนุษย์และเป็นตัวแทนแสดงถึงภาพลักษณ์ได้จากภายนอกและต่อมาสถาปนิกชาวออสเตรีย อดอล์ฟ โลส ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากบทความของเซมเปอร์ก็ได้กล่าวถึง จุดกำเนิดของสถาปัตยกรรมในบทความ “Das Prinzip der Berkleidung - The Principle of Cladding” (ต้นข้าว, 2550) ว่าจุดกำเนิดของสถาปัตยกรรม คือ การพยายามที่จะสร้างพื้นที่ว่างสำหรับการอยู่อาศัยด้วยการห่อหุ้มพื้นที่ว่างเหล่านั้นด้วยผืนพรม โดยเอาพรมหนึ่งผืนปูลงบนพื้นดินและอีกสี่ผืนแขวนล้อมไว้ทั้งสี่ด้าน ซึ่งเป็นจุด

กำเนิดของพื้นที่ปิดล้อมทางสถาปัตยกรรม (architectural enclosure) และเพื่อที่จะทำให้พรมเหล่านี้สามารถคงรูปอยู่ได้ จึงจำเป็นจะต้องมีโครงแขวน (structural framework) ที่ยึดผนังพรมเหล่านี้เอาไว้ ดังนั้นการห่อหุ้มจึงเปรียบได้กับรายละเอียดทางพื้นฐานทางสถาปัตยกรรมที่เก่าแก่ที่สุด ในบทความ The principle of cladding ของอดอล์ฟ โลส ยังกล่าวถึง จุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมที่อยู่ภายในพื้นผิวของตัวมันเอง ดังนั้น “พื้นผิว” จึงไม่ได้เป็นเพียงการปิดผิวด้วยผิววัสดุแต่ยังเป็นการแสดงออกถึงระดับและเป็นตัวแทนของสถาปัตยกรรมหรือจะกล่าวว่า *พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม* มีความหมายในตัวของมันเอง สามารถสื่อสารถึงลักษณะทางวัฒนธรรมสภาพสังคมของสถานที่และเวลาอีกด้วย (สภาวิทย์, 2547)

โลสเชื่อว่าจุดกำเนิดของสถาปัตยกรรมปรากฏอยู่ภายในพื้นผิวของตัวมันเอง และพื้นผิวเหล่านั้นไม่ได้เป็นแค่เพียงการห่อหุ้มไว้เพียงอย่างเดียวแต่มันยังสะท้อนให้เห็นถึงระดับของการแสดงออกทางสถาปัตยกรรม ที่มีพลังในการที่จะสื่อสารมิติด้านต่าง ๆ ออกมา (ต้นข้าว, 2549) นอกจากนี้ โลสยังได้นำเสนอแนวคิดที่เกี่ยวข้อง กับการประดับตกแต่งบนพื้นผิวทางสถาปัตยกรรมในบทความ “Ornament und Verbrechen - Ornament and Crime” (Islami, 2009) ว่า “การประดับประดาเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจเป็นเสมือนกับอาชญากรรมที่ทำลายคุณค่าและสาระที่สำคัญของงานสถาปัตยกรรมลงไป การที่ไม่มีการประดับประดานับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงอำนาจทางปัญญา” ซึ่งแนวคิดผนังสีขาว (The White Wall) ได้มีอิทธิพลต่อสถาปนิกรุ่นหลังและได้กลายมาเป็นกระแสหนึ่งของสถาปัตยกรรมในยุคโมเดิร์นในภายหลัง

<u>สถาปัตยกรรมรูปแบบหลัก</u>

ในทางสถาปัตยกรรม "รูปแบบหลัก" มักจะหมายถึง “Core-Form, Art-Form and Weaving”วิธีการออกแบบที่เน้นแกนกลางหรือโครงสร้างกลางของอาคารแกนกลางของอาคารมักจะรวมถึงองค์ประกอบพื้นฐานเช่นลิฟต์บันไดเพลาสาธารณะและบางครั้งก็รวมถึงโครงสร้างรับน้ำหนักเป็นเสาหลักในการทำงานและโครงสร้างของอาคารสถาปัตยกรรมรูปแบบหลัก (Core Form Architecture) มุ่งเน้นให้องค์ประกอบหลักนี้เป็นองค์ประกอบที่โดดเด่นและเป็นองค์ประกอบของการออกแบบสถาปัตยกรรมไม่ได้ซ่อนเร้นหรือซ่อนเร้นแกนกลาง แต่ได้รับการยกย่องว่าเป็นลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญ วิธีนี้สามารถทำให้สถาปัตยกรรมมีความโดดเด่น มักมีความทันสมัยหรือมีสุนทรียศาสตร์แบบมินิมอล โดยมีแก่นที่มองเห็นได้และกลายเป็นการประกาศการออกแบบอาคาร รูปแบบหลักสามารถเห็นได้ในอาคารประเภทต่าง ๆ เช่นตึกระฟ้าซึ่งลิฟต์และแกนบริการมักโดดเด่นในการออกแบบสถาปัตยกรรมวิธีนี้ยังช่วยเพิ่มประสิทธิภาพของอาคารด้วยการรวมศูนย์บริการพื้นฐานและช่วยให้มีความยืดหยุ่นในการป้องกันน้ำท่วม (Mallgrave, 2006) โดย Bötticher เชื่อว่าแนวคิดเรื่องเทคทอนิคส์ของสถาปัตยกรรมกรีกนั้นมีแนวคิดมาจากหลักการของการเกิดขึ้นของสิ่งมีชีวิตที่ธรรมชาติสร้างสรรค์ขึ้น คือ รูปทรงที่แสดงออกของสิ่งมีชีวิตแต่ละชนิดนั้นมีที่มาที่ไปและ

กฎที่เป็นสาเหตุของรูปทรงนั้น โดยที่องค์ประกอบย่อย ๆ นั้นมีหน้าที่ทั้งต่อตัวมันเองและองค์ประกอบโดยรวม และสถาปัตยกรรมกรีกก็แสดงให้เห็นถึงแนวคิดนี้ และแสดงออกมาอย่างมีมิติทางศิลปะ ในแนวคิดนี้องค์ประกอบย่อยมีหน้าที่พิเศษของมันในขณะเดียวกันก็จะมีความสัมพันธ์หรือหน้าที่กับองค์ประกอบอื่น ๆ Botticher นำเสนอว่าในสถาปัตยกรรมกรีกนั้น แต่ละองค์ประกอบของอาคารมีหน้าที่สำคัญ 2 ประการ คือ core-form (Kernform) และ art-frorm (Kunstform) โดยที่ core-form นั้นมีหน้าที่เชิงโครงสร้างหรือการรับน้ำหนักและเน้นไปทางประโยชน์ใช้สอย (Mechanical and Structural function)ในขณะเดียวกัน Art-form จะมีบทบาทในการสื่อสารถึงลักษณะพิเศษ (Characteristic Clarification)ที่อาจจะไม่ได้ปรากฏหรือปรากฏไม่ชัดเจน ให้มีความชัดเจนและน่าสนใจยิ่งขึ้น และบทบาทของ Art-form ยังอาจแสดงให้เห็นถึงลักษณะพิเศษขององค์ประกอบย่อยที่อยู่ใกล้เคียงกันเพื่อแสดงความสัมพันธ์ และยังช่วยรวมจุดเชื่อมต่อของแต่ละองค์ประกอบย่อย ๆ เพื่อสื่อถึงการทำงานร่วมกันด้วย Core-form ที่ทำหน้าที่เชิงโครงสร้าง ที่รับน้ำหนักและแรงผ่านทางองค์ประกอบทางโครงสร้างของสถาปัตยกรรมซึ่งถ้ามันตั้งอยู่อย่างแข็งแรงและเสถียร ก็ยากที่จะสามารถรับรู้ได้ผ่านทางสายตา เพราะเหตุนี้เอง Art-form จึงมีหน้าที่สำคัญที่ต้องแสดงออกและทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ให้สิ่งนี้รับรู้ได้ผ่านสายตา และจากการที่ Art-form ทำให้สาระของ Core-form ปรากฏเป็นสิ่งที่มองเห็นได้มันจึงสามารถวัดระยะและแสดงออกในเชิงสัดส่วนได้ โดยที่สัดส่วนขององค์ประกอบย่อยกับสัดส่วนขององค์รวมสัมพันธ์กัน อันเป็นลักษณะสำคัญของสถาปัตยกรรมกรีก

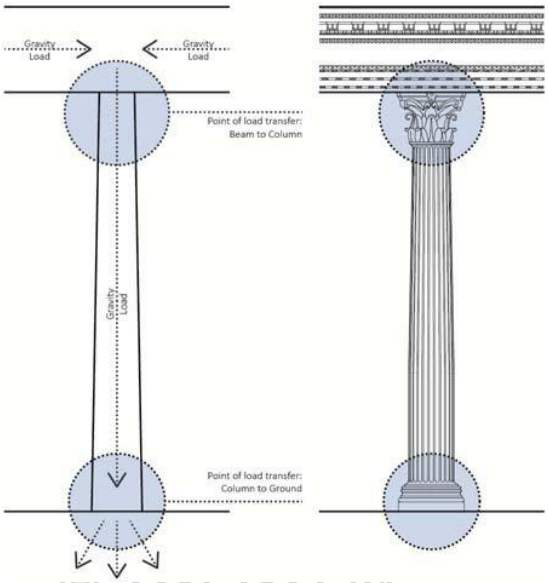
การมองให้เห็นความสัมพันธ์ของทั้งส่วนโครงสร้างและส่วนตกแต่งนี้จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจคุณลักษณะทางเทคทอนิค เพราะว่าทั้ง 2 ขั้วความหมายนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก และไม่สามารถเปลี่ยนแปลงส่วนใดส่วนหนึ่งโดยไม่ส่งผลกระทบ ถึงอีกส่วนหนึ่งได้เลย ดังนั้นตามแนวความคิดของสถาปนิกชาวเยอรมัน กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper) แล้วองค์ประกอบทั้งสองประเภทเกิดขึ้นพร้อม กันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้กับงานสถาปัตยกรรมด้วยเหตุนี้เอง ส่วนตกแต่งที่หัวเสาจึงไม่ควรถูกมองว่าเป็นเพียงการประดับประดาเพื่อความสวยงามเท่านั้น หากแต่เป็นเสมือนส่วนปกคลุมที่บ่งบอกถึงหน้าที่หลัก (การรับน้ำหนัก) ภายใต้เปลือกนอกของเสา (ต้นข้าว, 2550)

> *"Decorative symbols have no real static function, but it is wrong to conclude that they are applied and added from outside."*
>
> *Gottfried Semper*

ความสัมพันธ์ระหว่างขั้วความหมาย Kernform และ Kunstform ยังได้เชื่อมโยงกับองค์ประกอบรูปทรงพื้นฐาน 4 ส่วน ของกอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (ในงานเขียน "Four Elements of

Architecture" อันได้แก่ ฐานดิน (earthwork) เตาไฟ (hearth) โครงอาคาร (framework) และ ส่วนปิดล้อม (enclosing membrane) ว่าเป็นลักษณะคู่ที่ตรงกันระหว่าง *แก่น* กับ *เปลือกนอก* ว่าเป็นโครงสร้างทางเทคนิค (structural-technical) ที่ทำหน้าที่แสดงรูปทรงแก่น กับ โครงสร้างทางสัญลักษณ์ (structural-symbolic) ที่ทำหน้าที่รูปทรงศิลป์ตามลำดับ โดยจัดให้ฐานดินและโครงอาคารเป็นบทบาทของ รูปทรงแก่น ในขณะที่เตาไฟ บ่งบอกถึงองค์ประกอบสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม และ ส่วนปิดล้อมเป็นการแสดงออกทางกายภาพของรูปทรงอาคาร (Schwartz, 2015)

ย้อนกลับไปในปี ค.ศ. 1840 คาร์ล เบอท์ทิเชอร์ (Karl Bitticher) ได้กล่าวถึง ความแตกต่างระหว่าง "รูปทรงแก่น (Kernform; core-form)" กับ "รูปทรงศิลป์ (Kunstform: art-form)" โดยรูปทรงแก่น หมายถึงโครงสร้างหลักที่รองรับน้ำหนักอาคารซึ่งเป็นการทำงาน ร่วมกันของวัสดุและเทคนิควิธีการก่อสร้าง ตลอดจนความ มีประสิทธิภาพในการที่แต่ละองค์ประกอบทำหน้าที่ของมัน ในขณะที่รูปทรงศิลป์ หมายถึงรูปลักษณ์ภายนอก ที่แสดงหน้าที่ตัวตนออกมาให้เป็นที่ประจักษ์ต่อสายตาหรืออาจกล่าวได้ว่าหน้าที่ขององค์ประกอบต่างๆ อาจถูกแสดงออกมาในเชิงสัญลักษณ์ภายใต้ความสัมพันธ์กับหน้าที่อันแท้จริงของมัน ดังนั้น ทั้ง Kernform และ Kunstform จึงมีหน้าที่ตอบสนองต่อความแท้จริงของการก่อสร้าง (ต้นข้าว, 2561) ภาพที่อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงแก่นและรูปทรงศิลป์ได้อย่างชัดเจนตัวอย่างหนึ่งน่าจะเป็นภาพการวิเคราะห์รูปธรรมของเสาในวิหารกรีก ซึ่งเบอท์ทิเชอร์ได้มองส่วนสำคัญที่อยู่ภายใต้เปลือกที่ห่อหุ้มภายนอกว่าเป็น รูปทรงแก่น (Kernform) มีนัยถึง "หน้าที่หลัก" หรือ "หน้าที่เชิงโครงสร้างของเสา" ที่รับแรงกดจากแรงโน้มถ่วง (gravity load) และแรงเฉือนจากคานด้านบน ลงสู่ตำแหน่งหัวเสา แล้วถ่ายแรงกระทำ ผ่านมวลเสาลงสู่ตำแหน่งของฐานเสา แล้วค่อยกระจายแรงลงสู่พื้นล่างหรือโครงสร้างด้านล่างต่อไป หน้าที่ของ หัวเสาที่กำลังรับแรงกดและแรงเฉือนในเวลาเดียว กันนี้ ได้ซ่อนความจริงเชิงภววิทยา (ความเป็นตัวตนจริง มิใช่สิ่งอื่นใด) ของรูปธรรมหัวเสานี้ไว้ทำให้ต้อง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางใหญ่กว่าลำต้นเสา ในขณะนี้รูปทรงศิลป์ (Kunstform) คือส่วนตกแต่งของ หัวเสาและฐานเสา (ซึ่งถูกเข้าใจโดยทั่วไปในรูปของ Greek Order) ได้ทำหน้าที่เน้นความสำคัญของตำแหน่งทั้งหัวเสาและฐานเสาที่กำลังทำหน้าที่อยู่ "องค์ประกอบตกแต่งทางศิลปะ" หรือ Kunstform นี้จึงกำลังทำหน้าที่ทั้งปกปิด และเปิดเผย Kernform หรือ"หน้าที่หลัก" ของงานสถาปัตยกรรม แนวคิดที่กล่าวมานี้จึงเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการทำความเข้าใจถึงศิลปะของการก่อรูปทางสถาปัตยกรรม (architectural tectonics)



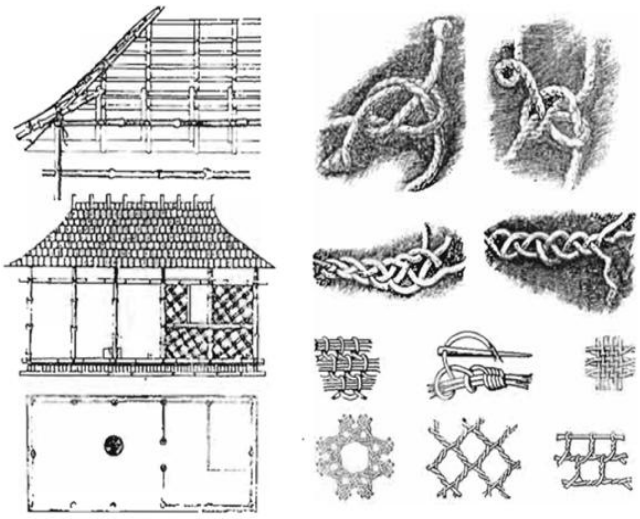
ภาพที่ 16 การวิเคราะห์รูปธรรมของเสาในวิหารกรีก

ที่มา: Chad Schwartz (2017) Schwartz, Chad. Introducing Architectural Tectonics: Exploring the Intersection of Design and Construction. 2016. Routledge. pp. |

การอธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง core-form และ art-form การวิเคราะห์รูปธรรมเสาในวิหารกรีก เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง Kernform กับ Kunstform (Analysis of a Greek column, describing the relationship between Kernform and Kunstform)

<u>ทักษะการสาน (Weaving)</u>

เซมเปอร์ เชื่อว่า ทักษะการสาน (weaving) เสื่อหรือพรม เป็นทักษะพื้นฐานที่คู่กับองค์ประกอบ enclosure และเป็นทักษะพื้นฐานแรกเริ่มของมนุษย์ที่ใช้จัดการกับวัสดุใกล้ตัว คือ เส้นใยของพืชพันธ์ หรือกิ่งไม้ ใบไม้ ที่พบได้ง่ายและใช้ทักษะการสานนี้เองสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ที่ตอบสนองต่อการดำรงชีวิตของเหล่ามนุษย์ในยุคโบราณ เช่น การสานกิ่งไม้หรือวัสดุใกล้เคียงเพื่อเป็นเหมือนรั้วหรือตัวแบ่งกั้นพื้นที่เพื่อความปลอดภัยและสร้างพื้นที่เฉพาะขึ้นมา หรือการสานเพื่อเป็นภาชนะต่าง ๆ ที่ใช้ทั้งในการอุปโภคบริโภคหรือการเพาะปลูก เป็นต้น องค์ประกอบและทักษะนี้มีความสำคัญมาก เขาเชื่อว่ามันคือ จุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมเพราะมันเป็นองค์ประกอบที่แสดงการแบ่งแยกระหว่างพื้นที่ภายในกับภายนอกซึ่งเป็นลักษณะพื้นฐานที่สำคัญอย่างยิ่งของสถาปัตยกรรม และจากประเด็นนี้เองที่เขาจะพัฒนาเป็นงานเขียนชิ้นต่อมา คือ Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics ที่กล่าวถึงทฤษฎีสำคัญในงานสถาปัตยกรรม รวมถึงแนวคิดTectonic ที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 17 กระท่อมพื้นเมืองในแถบแคริบเบียน (Caribbean Hut) และแนวคิดการถักทอและการมัดโยง (Weaving, Binding) โดย ก็อตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper) จากหนังสือ Der Stil (1851) แนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึงรากฐานของสถาปัตยกรรมที่มีต้นกำเนิดจากงานหัตถกรรม เช่น การถักทอและการประกอบวัสดุ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างและความหมายทางวัฒนธรรม
ที่มา:Semper, G. (1989). The Four Elements of Architecture and Other Writings (original work published 1851). อ้างใน Korver, 2010

2.3 บริบทสังคมในยุโรปและทฤษฎีสถาปัตยกรรมตั้งแต่สมัยใหม่ตอนต้นถึงปลายศตวรรษที่ 19 (IN Early modern architecture to the late Nineteenth Century)

การปฏิวัติอุตสาหกรรมมีความก้าวหน้าอย่างต่อเนื่องในยุคสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ทั้งทางเทคโนโลยีที่ปฏิวัติความหมายเชิงทฤษฎีแรกเริ่ม และวิธีการก่อสร้างแบบดั้งเดิมส่งผลต่อการรับรู้การชื่นชมความสวยงามของสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้นจึงมีอิทธิพลต่อการใช้พื้นที่ว่างที่เป็นมากกว่าพื้นที่ทางประโยขน์ใช้สอย มีจุดประสงค์ ในการถ่ายทอดความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ต้นกำเนิดของสถาปัตยกรรมพื้นที่ว่าง - พื้นผิว ทฤษฎีแรกเริ่มเป็นงานของสองสถาปนิกผู้เริ่มต้นในสถาปัตยกรรม ผู้ริเริ่มให้มนุษยชาติได้เรียนรู้วิธีสร้างโดยการยึดหลักการสอนและการวิจัยของสถาปนิกที่ชื่อเซมเปอร์ ในช่วงแรกที่มีการหุ้มสถาปัตยกรรมสถาปนิกคนที่สองชื่อ อดอล์ฟ โลส (Tournikiotis, 2002) ได้แสดงความคิดเห็นถึงการสร้างกรอบพื้นที่ว่างโครงสร้างสถาปัตยกรรมเป็นเรื่องรองทั้งทางประวัติศาสตร์เชิงตรรกะการประดิษฐ์ผนังและขอบเขตซึ่งเป็นพื้นฐานโครงสร้างที่ช่วยให้สถาปัตยกรรมสามารถยืนได้ ทำให้สองสถาปนิกสร้างเป็นแรงบันดาลใจเริ่มต้นของสถาปัตยกรรม อ้างว่ามนุษยชาติได้เรียนรู้วิธีลำดับการสร้างจากการครอบคลุมของพื้นที่ว่าง - พื้นผิวภายนอกสถาปัตยกรรมเป็นตัวกำหนดลักษณะทางกายภาพและการทำงานของสถาปัตยกรรมเมื่อเวลาผ่านไป

ได้ ยังรวมถึงการเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมโดยรอบ สิ่งที่สำคัญคือ ต้องรับทราบว่าพื้นที่ว่าง-พื้นผิวนั้นไม่ใช่เป็นวัตถุที่อิสระ แต่เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดเชื่อมโยงกรอบกิจกรรมของมนุษย์ทั้งภายในภายนอกทั้งโครงสร้างสถาปัตยกรรมและหน้าที่บริบทของเมือง

ในบทนี้นี้มีวัตถุประสงค์ คือ เพื่อให้ความกระจ่างว่าแนวความคิดเรื่องพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากทฤษฎีเริ่มแรกของเซมเปอร์, วากเนอร์, โลส, เบเรนส์ ได้สร้างรูปร่างและมีอิทธิพลต่อการออกแบบและการใช้งานโดยรวมของอาคารเหล่านี้อย่างไร เปรียบเทียบตัวอย่างอาคารต่าง ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ด้วยการทบทวนความหมายเชิงทฤษฎีแรกเริ่มทำความเข้าใจและอภิปรายความหมายอื่น ๆ การค้นพบและเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมและการออกแบบ

2.3.1 ผลจากยุคแห่งการรู้แจ้งสู่ยุคศตวรรษที่ 19

การกำเนิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 19 ซึ่งสอดคล้องกับการเพิ่มขึ้นของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและกระบวนการผลิตจำนวนมาก การพัฒนาที่เพิ่มขึ้นเหล่านี้มีส่วนทำให้เกิดการปฏิเสธลัทธิประวัติศาสตร์นิยมในสถาปัตยกรรมและเพิ่มความสนใจในการวางแผนเชิงหน้าที่เพิ่มมากขึ้นอย่างกว้างขวาง ความพร้อมใช้งานของวัสดุก่อสร้างที่ทันสมัยและเทคโนโลยีใหม่มีส่วนช่วยกระตุ้นการเปลี่ยนแปลงไปสู่การออกแบบที่ทันสมัย สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มีลักษณะเฉพาะ จากรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เรียบง่ายและผนังที่ไม่มีการประดับตกแต่งภายนอกอาคารสถาปัตยก รรมสมัยใหม่มักดูเรียบ ๆ และไม่มีองค์ประกอบในการตกแต่ง การออกแบบอาคารสมัยใหม่ใช้สีหมองคล้ำและมีพื้นฐานมาจากรูปทรง เส้น ที่เรียบง่าย สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถจดจำได้ง่ายและมีอิทธิพลอย่างมากต่อสาขาสถาปัตยกรรมทั้งในอดีตและในการกำหนดรูปแบบการอภิปรายในอนาคต การเปลี่ยนแปลงไปสู่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ยังนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในบริบทเมืองด้วย การเกิดขึ้นของเทคโนโลยีใหม่ ๆ มีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงสิ่งเหล่านี้ ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความสวยงามและแนวคิดใหม่ของการก่อสร้าง (D'Mello, 2016)

กอตต์ฟรีด เซมเปอร์เป็นหนึ่งในนักทฤษฎีชั้นนำชาวเยอรมันซึ่งข้อโต้แย้งของเขาวางกรอบการอภิปรายในศตวรรษที่ 19 เกี่ยวกับการแสดงออกของโครงสร้างและวัสดุ เขาเขียนถึงแรงผลักดันทางศิลปะประโยชน์ใช้สอยซึ่งมีการพัฒนาวัสดุและระบบสนับสนุนโครงสร้างเข้ากับภาษาที่เป็นตัวแทนในด้านสถาปัตยกรรม และได้อธิบายแนวคิดหรือแรงจูงใจสองประการที่สร้างที่พักอาศัยแห่งแรก คือ "แนวคิดเรื่องการรวมเตา" การก่อผนังและการมุงหลังคาถือเป็นแนวคิดพื้นฐานที่ก่อให้เกิดรูปแบบทางสถาปัตยกรรมได้รับการยืนยันว่าองค์ประกอบทั้งสี่ของเซมเพอร์ว่าประกอบด้วย สิ่งทอให้กับศิลปะของสิ่งปิดล้อมและผนัง งานไม้ให้กับโครงโครงสร้าง งานก่ออิฐให้กับงานดินและเซรามิกสำหรับเตาไฟ ในทางสถาปัตยกรรม core-form และ art-form สำหรับเซมเพอร์แล้วแต่ละส่วนของสถาปัตยกรรมสามารถมองได้ว่าเกิดขึ้นได้ด้วยสององค์ประกอบ รูปแบบหลักและรูปแบบศิลปะที่แกน

หลักของแต่ละส่วนเป็นโครงสร้างที่มีความจำเป็นทางกลไกและมีการทำงานแบบคงที่ หมายถึง วัสดุและฟังก์ชันขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมคงที่ เช่น หน้าที่รองรับของเสา (Mallgrave, 1996) ที่มีรูปแบบศิลปะ ในทางกลับกัน คือ ลักษณะเฉพาะที่ทำให้ฟังก์ชันมันกำหนดวิธีการคงที่ของรูปแบบหลักที่ปรากฏชัดขึ้น (Bötticher, 1846) เซมเปอร์บอกเป็นนัยถึงระดับต่าง ๆ ของการหุ้ม ผู้ชายก็สวมหน้ากากด้วยวัสดุของหน้ากาก ประการแรก การตกแต่งอาจอำพรางวัสดุในความรู้สึกทางกายภาพในลักษณะเดียวกับที่กรีกโพลิโครมีการคลุมหินอ่อนไว้ข้างใต้เพื่อปกปิดธรรมชาติของวัสดุเพื่อให้สามารถรับรู้ได้ว่าเป็นรูปแบบที่บริสุทธิ์ ประการที่สอง รูปแบบศิลปะหรือการแต่งกายเชิงศิลปะอาจอำพรางเนื้อหาใจความของงานและเป็นตัวแทนของข้อความที่ไม่ได้นำเสนอ เช่นเดียวกับที่ผู้ชายอาจสวมหน้ากากเพื่อสันนิษฐานว่าเป็นตัวตนอื่น (Semper, 1834) ความสนใจของเซมเปอร์ คือ สัญลักษณ์ทางศิลปะ เป้าหมาย คือ ภาษาที่เป็นตัวแทนที่สื่อถึงแรงผลักดันทางประวัติศาสตร์และศิลปะประโยชน์ใช้สอยซึ่งวัสดุที่มีการพัฒนาและระบบสนับสนุนโครงสร้างถูกหุ้มด้วยภาษาของเครื่องประดับทางศิลปะ เซมเปอร์พยายามที่จะสร้างเรื่องราวที่เป็นสากลเกี่ยวกับธรรมชาติของการก่อสร้างมากกว่าลักษณะทางโวหารหรือทางเทคนิคของพื้นผิวเอง จุดประสงค์ของการหุ้ม คือ จุดที่แยกทฤษฎีของเซมเปอร์ออกจากทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส แม้ว่าความคิดของอดอล์ฟ โลส จะสอดคล้องกับทฤษฎีแห่งเปลือกของเซมเปอร์ก็ตาม แต่ทฤษฎีของเขายังปฏิเสธการแสดงสัญลักษณ์บางอย่างของพื้นผิวด้วยหน้าที่ของพื้นผิว คือ คุณสมบัติตามธรรมชาติของวัสดุและธรรมชาติของสถานที่แต่ละแห่ง เอนเอียงไปทางภาษาทางเทคนิคและเป็นทางการของวัสดุอดอล์ฟ โลส คิดว่าทฤษฎีเปลือกเป็นวิธีการสร้างเอกภาพของแต่ละฉากผ่านธรรมชาติของวัสดุหุ้มไม่ผ่านภาษาสัญลักษณ์ แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันแต่ภาษาสัญลักษณ์ของเซมเปอร์และภาษาวัตถุของอดอล์ฟ โลส ก็เป็นวิธีในการรวมองค์ประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกันภายในฉากแต่ละฉาก พวกเขาแสดงให้เห็นถึงเจตจำนงที่จะสร้างงานศิลปะล้วน ๆ ด้วยความเป็นจริงทางกายภาพในระดับหนึ่ง ในขณะที่เซมเปอร์ถือว่าการหุ้มเป็นสัญลักษณ์ การหุ้มของอดอล์ฟ โลส ก็ถือเป็นวัสดุ สำหรับอดอล์ฟ โลส จริยธรรมของหน้ากากอยู่ที่การนำไปใช้และวิธีการในการผลิตวัสดุ อย่างไรก็ตามข้อกังวลด้านจริยธรรมนี้เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีและวัสดุใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นโดยไม่มีรูปแบบในภาษาของตัวเอง คือ ความยืดหยุ่นของวัสดุ เช่น เทซีเมนต์ทำให้สามารถขึ้นรูปได้ทุกรูปแบบ ทฤษฎีเปลือกของอดอล์ฟ โลส เกิดขึ้นพร้อมกับผลกระทบสำคัญประการหนึ่งของการพัฒนาอุตสาหกรรม ดังนั้นความแตกต่างระหว่างเซมเปอร์และอดอล์ฟ โลส ที่มีต่อแนวคิดทฤษฎีเปลือก ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากเทคโนโลยี วัสดุ และวิธีการก่อสร้างใหม่ ๆ จากกอตต์ฟรีด เซมเปอร์ไปจนถึงอดอล์ฟ โลส แนวคิดเกี่ยวกับพื้นผิวทางสถาปัตยกรรม การห่อหุ้ม การตกแต่งหรือทฤษฎีเปลือก ส่วนหนึ่งเป็นคำจำกัดความทางสถาปัตยกรรมวัตถุประสงค์ของการหุ้มจะตอบสนองต่อพื้นที่วัสดุและเทคนิคตลอดจนลักษณะสัญลักษณ์ของอาคารการห่อหุ้มไม่ได้เป็นเพียงการทำงานของพื้นผิวเรียบเท่านั้น ด้านหน้าอาคารแต่ยังมีขอบเขตมากมายซึ่งเชื่อมโยงทาง

สถาปัตยกรรมรวมกันเป็นหนึ่งเดียว การห่อหุ้มเป็นเครื่องมือในการผูกชิ้นส่วนและวัสดุทั้งหมดรวมกันที่สามารถมองเห็นได้ นอกจากนี้ยังกำหนดวิธีการใช้อาคารและพื้นที่ว่าง-พื้นผิวสถาปัตยกรรมเป็นการตอบสนองต่อความปรารถนาตามธรรมชาติของมนุษย์ ข้อเสนอของเซมเปอร์ถือเป็นงานศิลปะตามแบบฉบับที่ตอบสนองต่อสัญชาตญาณและความปรารถนาของมนุษยชาติความปรารถนาดังกล่าวมาก่อนที่จะมีสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ทั้งหมดและด้วยเหตุนี้จึงมาก่อนโครงสร้างเชิงพื้นที่ทั้งหมด

2.3.2 สถาปัตยกรรมแห่งการเปลี่ยนแปลง

การศึกษาผลกระทบพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม (Space - พื้นที่ว่าง) พื้นผิวทางสถาปัตยกรรม (Surface - พื้นผิว - การปกปิด – การห่อ - การหุ้ม) สัมผัสกับการแสดงออกที่มองเห็นได้และมองไม่เห็น เช่น ในแง่ของการปฏิบัติ วัสดุ การก่อสร้าง และการเป็นตัวแทน กล่าวถึงตัวอย่างต่าง ๆ และวิธีการคิดเชิงสร้างสรรค์และการสร้างพื้นที่ใช้สอยในพื้นที่ว่าง พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมในการปฏิบัติร่วมสมัย หัวข้อต่าง ๆ ไม่เพียงแต่ครอบคลุมถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิว วัสดุเท่านั้นยังชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวกับความหมาย รูปภาพ รูปแบบ พื้นที่ การยึดครองของมนุษย์ตลอดจนสถานที่ตั้งของบทสนทนาระหว่างพื้นที่ว่าง พื้นผิวสถาปัตยกรรมกับสภาพแวดล้อม ดังนั้นการศึกษานี้จึงกล่าวถึง พื้นที่ว่าง - พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมว่าเป็นสถานที่พื้นฐานของสถาปัตยกรรมที่หลากหลายนั้นไม่ได้เป็นเพียงปัจจัยที่กำหนดพื้นที่ว่างของสถาปัตยกรรมเท่านั้นยังกำหนดสถาปัตยกรรมภายนอกด้วย พื้นที่ว่าง-พื้นผิวของสถาปัตยกรรมและสภาพแวดล้อมเป็นสองสิ่งที่ไม่สามารถแยกจากกันได้เพราะพื้นที่เหล่านี้เป็นตัวแทนของระดับความสัมพันธ์ในเชิงการก่อสร้างและการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แตกต่างกันของขอบเขตบริบทพื้นที่เราอาศัยอยู่

2.3.3 แนวคิด Space - Surface ในช่วงต้นของสถาปัตยกรรมยุคโมเดิร์น

ในศตวรรษที่ 20 นั้น นอกจากจะมีการอธิบายความหมายและความสัมพันธ์ของ Space กับเรื่องอื่น ๆ โดยฮิลด์แบรนด์แล้ว ก็ยังปรากฏว่ามีทัศนะในการรับรู้ความหมายของ Space ที่แยกออกเป็นสองแนวทาง คือ แนวทางเชิงกายภาพที่เชื่อมโยงกับโครงสร้างและแนวทางเชิงจินตภาพที่เชื่อมโยงกับแนวคิดเกี่ยวกับโลก โดยแนวทางแรกอธิบายถึง พื้นที่ว่าง ว่าเป็นพื้นที่เกี่ยวกับที่ว่างซึ่งถูกสร้างขึ้นมา เพื่อทำให้ตระหนักรู้ของปัจจุบันได้ปรากฏและในการรับรู้นั้น แฟรงก์ ลอยด์ ไรต์ (Frank Lloyd Wright) ได้กล่าวว่า เกิดขึ้นได้จากส่วนประกอบของโครงสร้างที่แยกจากกัน (Wright, 1928) ในแนวทางที่สองซึ่งเป็นแนวทางเชิงจินตภาพ มาร์ติน ไฮเด็กเกอร์ (Martin Heidegger) ได้กล่าวถึงพื้นที่ว่างในแง่ของการเป็นแนวความคิด (Concept) ซึ่งพื้นที่ว่างมิได้อยู่ในวัตถุและไม่มีโลกอยู่ในพื้นที่ว่าง เช่นกัน คำกล่าวของไฮเด็กเกอร์นี้ พยายามจะชี้ให้เห็นความสัมพันธ์และผลกระทบระหว่างสิ่งหนึ่งและอีกสิ่งหนึ่ง อาจสรุปได้ว่า พื้นที่ว่าง ในความคิดของไฮเด็กเกอร์นั้น หมายถึง การต้องมีวัตถุอยู่ก่อน จึงจะมีการรับรู้ว่ามีพื้นที่ว่าง ดังนั้น จะต้องมีการรับรู้การมีอยู่ของโลกก่อน มนุษย์จึงจะสามารถรับรู้การมีอยู่ของพื้นที่ว่างได้ (Eizenberg, 1981)

เมื่อมนุษย์ยังอาศัยอยู่ในโลกสถาปัตยกรรมก็ไม่สามารถเพิกเฉยต่อทัศนะในการรับรู้ของมนุษย์ที่มีต่อโลกซึ่งเปรียบเสมือนพื้นที่ประเภทหนึ่งได้ เหมือนที่ อ็องรี เลอแฟฟว์ (Henri Lefebvre) ได้อธิบายไว้ใน “Production of Space” ว่าพื้นที่ที่มีชีวิตจะถูกรับรู้ได้ด้วยร่างกายมนุษย์ และพื้นที่นั้นจะถูกจัดว่าเป็นพื้นที่บริสุทธ์ (Pure Space) ซึ่งถูกพัฒนาขึ้นโดยเวลาก่อให้เกิดประวัติศาสตร์ซึ่งแสดงการรับรู้ Space อย่างที่มันเป็น มิใช่รับรู้จากการออกแบบโดยสถาปนิก อาจสรุปได้จากทัศนะของเลอแฟฟว์ได้ว่า การรับรู้พื้นที่ทางสถาปัตยกรรมในเชิงจินตภาพนั้น ไม่จำเป็นต้องพิจารณาจากพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมที่สถาปนิกออกแบบ แต่ต้องเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์การรับรู้ที่เกิดจากประสบการณ์การใช้งานผ่านการรับรู้ทางร่างกายมนุษย์ นอกจากนี้ ยังมีประเภทของพื้นที่อื่นๆ ซึ่งเกี่ยวข้องกับระบบเศรษฐกิจทุนนิยม เช่น พื้นที่ทางสังคม หรือ Social Space ซึ่งทำให้มนุษย์สามารถรับรู้ เข้าใจและอยู่กับพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมเชิงมโนภาพ (Mental Architectural Space) ได้ (Corbusier, 1986)

จากการพิจารณาความหมายของคำว่า Space (ภาษาอังกฤษ) และ Raum (ภาษาเยอรมัน) แม้ทั้งสองคำจะมีที่มาทางภาษาศาสตร์ที่แตกต่างกัน แต่ก็สามารถสื่อความหมายถึงแนวคิดที่คล้ายคลึงกันเมื่ออยู่ในบริบทของสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะเมื่อคำว่า Raum มักถูกแปลเป็นคำว่า Space ซึ่งนำไปสู่การตีความว่า "พื้นที่ทางสถาปัตยกรรม" (Architectural Space) ไม่ได้เป็นเพียงความว่างเปล่าทางกายภาพเท่านั้น แต่ยังต้องอาศัยการรับรู้ขอบเขต (boundary) ที่สัมพันธ์กับบริบทโดยรอบ การรับรู้นี้อาจเกิดขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ หรือระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ทั้งนี้ ความสัมพันธ์ดังกล่าวมักเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องตำแหน่ง (location), ถิ่นที่ (place) และความเป็นเจ้าของ (belonging), ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยมิติของ เวลา (time) เพื่อเติมเต็มประสบการณ์ของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ เวลาทำให้เกิดเหตุการณ์ (event), ความทรงจำ (memory), และการแปลความหมาย (interpretation) ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการรับรู้พื้นที่ในเชิงอัตวิสัย

ในประเด็นนี้ จึงสามารถสรุปได้ว่า ที่ว่างทางกายภาพ (physical void) ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปธรรมและสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส คือโครงสร้างพื้นฐานที่กำหนดขอบเขตและสร้างคุณลักษณะ (qualities) ให้แก่ “ที่ว่าง” (space) ทั้งนี้ การแปรความหมายและการรับรู้พื้นที่ในเชิงสถาปัตยกรรมเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์เริ่มทำการ “ครอบครอง” พื้นที่ว่างดังกล่าว และแปรเปลี่ยนให้เป็น “สถานที่” (place) ผ่านกระบวนการปลูกสร้าง ถ้อยคำของความเป็นเจ้าของ และการใช้งาน ณ ตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง กล่าวโดยสรุป ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมจึงมิใช่สิ่งที่ดำรงอยู่อย่างเป็นกลาง หากแต่เป็นผลลัพธ์ของกระบวนการที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์กับขอบเขตของพื้นที่ผ่านมิติของกายภาพ ความรู้สึก และเวลา

2.4 บริบทสังคมในยุโรปและทฤษฎีสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ยุคต้นศตวรรษที่ 20 (The Twentieth Century)

เมื่อสถาปัตยกรรมถูกออกแบบและสร้างขึ้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อแยกความแตกต่างจากสภาพแวดล้อมควรจะมีเอกลักษณ์ของตนเองไม่ว่าอัตลักษณ์ดังกล่าวจะคล้ายกันหรือแตกต่างจากบริเวณใกล้เคียง เมื่ออาคารในศตวรรษที่ 19 และ 20 จะปรากฏบนความคิดของบริบทและสถานที่จึงกลายเป็นหน้าที่ความเป็นตัวแทนศักยภาพในการกำหนดพื้นที่ว่าง - พื้นผิวในแง่ของความเป็นไปได้ที่ยังไม่เกิดขึ้นจริง อย่างไรก็ตามในขณะที่การรับรู้ถึงความเป็นไปได้นั้นอาจต้องอธิบายในแง่อนาคตตามผลกระทบพื้นที่ว่าง - พื้นผิว: Semper, Wagner, Loos, Behrens คำถามที่เราต้องถาม คือ เมื่อเมืองเติบโตขึ้นการมาถึงจุดสมดุลนั้นยากขึ้นเรื่อย ๆ เราจะเรียนรู้อะไรจากสถาปัตยกรรมดั้งเดิม แน่นอนว่าเราไม่สามารถหันหลังกลับและใช้ชีวิตในศตวรรษที่ 19 - 20 ได้ บางทีอาจเป็นเพียงการค้นหาและค้นคว้าอีกครั้งถึงแนวคิดและวิธีการที่สถาปัตยกรรมเคยสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นตัวแทนชัดเจน นั่นคือความสมดุลระหว่างมิติการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานของสถาปัตยกรรมที่อนุญาตให้อาคารเข้าร่วมกับกิจการภายในของตนเองรวมทั้งตอบสนองต่อความต้องการภายนอก

<u>แนวคิดการออกแบบสถาปัตยกรรม ปรัชญา และทฤษฎีสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (ARCHITECTURAL DESIGN CONCEPT,PHILOSOPHY AND THEORY Modern Architecture 1960s- 1970s)</u>

สมัยใหม่ตอนปลาย (Late Modernism) ค.ศ. 1945–1972

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แนวคิดสมัยใหม่ (Modernism) ได้รับการประเมินใหม่ในแง่มุมทางสุนทรียศาสตร์ (aesthetic reassessment) ซึ่งนำไปสู่การเกิดแนวโน้มที่เรียกว่า “สมัยใหม่ตอนปลาย” (Late Modernism) สถาปัตยกรรมในช่วงนี้ ซึ่งเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่ปี ค.ศ. 1945 ถึงต้นทศวรรษ 1970 ถือเป็นระยะหลังของการพัฒนาขบวนการสมัยใหม่ โดยยังคงยึดมั่นในอุดมคติหลักของความเรียบง่ายและเหตุผลนิยม แต่ขยายความหมายของ “รูปทรงเรขาคณิต” ให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แม้ว่าสถาปนิกสมัยใหม่ตอนปลายยังคงใช้รูปทรงเรขาคณิตเชิงเส้นที่คมชัดเช่นเดียวกับแนวคิดสมัยใหม่ดั้งเดิม แต่กลับไม่มองอาคารว่าเป็นเพียงการประกอบของปริมาตรที่เรียบง่ายอีกต่อไป หากแต่มองว่าอาคารเป็น "ประติมากรรมทางสถาปัตยกรรม" ที่เน้นความประณีตของการเชื่อมต่อ (joint articulation) และรายละเอียดทางโครงสร้าง ซึ่งแสดงถึงความซับซ้อนทางวิศวกรรมและเทคโนโลยีในยุคหลังสงคราม

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์และสุนทรียศาสตร์ สามารถจัดจำแนกสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนปลายออกเป็น 4 กลุ่มหลัก ได้แก่

1. สไตล์สากล (International Style) เน้นความบริสุทธิ์ของรูปทรงเรขาคณิต การไม่มีเครื่องประดับ และการใช้วัสดุสมัยใหม่ เช่น คอนกรีต เหล็ก และกระจก
2. สถาปัตยกรรมออร์แกนิก (Organic Architecture) มุ่งเน้นความกลมกลืนกับธรรมชาติและสภาพแวดล้อม การไหลต่อเนื่องของพื้นที่ และการออกแบบที่สอดคล้องกับรูปแบบชีวิต
3. ความโหดร้าย (Brutalism) เน้นความชัดเจนของโครงสร้าง ใช้วัสดุหยาบ (โดยเฉพาะคอนกรีตเปลือย) เพื่อแสดงความซื่อสัตย์ทางวัสดุและฟังก์ชัน
4. ลัทธิมินิมอล (Minimalism) มุ่งเน้นการลดทอนรูปแบบให้เหลือเพียงแก่นแท้ของฟังก์ชันและรูปทรง ปราศจากการตกแต่งที่ไม่จำเป็น โดยให้ความสำคัญกับแสง เงา พื้นผิว และความว่างเปล่า

แนวโน้มเหล่านี้สะท้อนถึงความพยายามของสถาปัตยกรรมในยุคสมัยใหม่ตอนปลาย ที่จะคงไว้ซึ่งอุดมคติของการใช้งานและความเป็นเหตุเป็นผล ขณะเดียวกันก็ยกระดับรูปแบบและประสบการณ์ทางสถาปัตยกรรมให้มีความเข้มข้นและลุ่มลึกมากขึ้น ส่งต่อแนวเคลื่อนไหวทางศิลปะและสถาปัตยกรรมที่ถือได้ว่าเป็นการสืบทอดและพัฒนาแนวคิดจำแนกสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ เช่น

Purism

Purism เป็นแนวเคลื่อนไหวทางศิลปะและสถาปัตยกรรมที่ถือได้ว่าเป็นการสืบทอดและพัฒนาแนวคิดต่อจากคิวบิสม์ (Post-Cubism) โดยมีจุดเริ่มต้นจากหนังสือ Après le Cubisme (ค.ศ. 1918) ซึ่งเขียนร่วมกันโดย Amédée Ozenfant และ Charles-Édouard Jeanneret ซึ่งเป็นนามปากกาของ Le Corbusier

แนวคิดของ Purism มุ่งเน้นความชัดเจนของรูปทรงเรขาคณิต ความเป็นระเบียบ และการลดทอนองค์ประกอบที่ไม่จำเป็น ทั้งนี้เพื่อสะท้อนความบริสุทธิ์ทางสายตา (visual purity) และตรรกะในการจัดองค์ประกอบของศิลปะและสถาปัตยกรรม โดยมีอุดมคติร่วมกับแนวทางสมัยใหม่ (Modernism) ที่เน้นประโยชน์ใช้สอย (Function) และความเรียบง่าย (Simplicity)

Purism ได้รับอิทธิพลทางความคิดอย่างชัดเจนจาก Adolf Loos (ค.ศ. 1870–1933) โดยเฉพาะในแง่ของการปฏิเสธเครื่องประดับที่ไม่มีฟังก์ชัน (ornament is crime) และการเน้นคุณค่าของความจริงแท้ของวัสดุและรูปทรงบริสุทธิ์ แนวคิดของ Loos ได้ปูทางให้กับ Le Corbusier ในการพัฒนารูปแบบสถาปัตยกรรมที่เน้นความมีระเบียบ ความเป็นระบบ และการออกแบบที่เป็นเหตุเป็นผล ทั้งในเชิงโครงสร้างและสุนทรียศาสตร์





ภาพที่ 18 การเคลื่อนไหวแบบ Post-Cubism

ที่มา: นิตยสาร L'Esprit Nouveau (The New Spirit, 1920-1925), Pavilion de l'Esprit Nouveau for the Exposition des Art Dècoratifs in Paris (1925) และ Towards a New Architecture (1923)

Functionalism

แนวความคิดประโยชน์นิยม ที่นำเอาเหตุและผลมาใช้อย่างเป็นระบบตัวอย่างเช่น รูปทรงภายนอกควรต้องสะท้อนถึงหน้าที่ใช้สอยภายในลวดลายประดับสถาปัตยกรรมถือว่าไร้ประโยชน์ Adolf Loos ได้เขียนในบทความของเขา "Ornament and Crime" (1908) Loos ได้ประกาศว่าการประดับตกแต่งนันเป็นเสมือนอาชญากรรม ซึ่งในความเป็นจริงการสร้างงานที่มีการประดับตกแต่งนันก็ยากอยู่แล้วและทำให้เกิดการใช้จ่ายมากขึ้น ยิ่งไปกว่านันเป็นเรื่องปกติที่ความชื่นชมในการประดับตกแต่งนันเป็นสิ่งที่เอาแน่เอานอนไม่ได้ ซึ่งเป็นไปได้ว่าอาจเสื่อมความนิยมเมื่อไรก็ได้

แนวความคิดเรื่อง Ornaments และ Spactial connection น่าจะเป็นอิทธิพลจากการไปพักอยู่ในอเมริกาเป็นเวลา 3 ปีของ Loos



ภาพที่ 19 The Looshaus โดย อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos): อาคาร Goldman & Salatsch, Michaelerplatz, เวียนนา (1909-1911) งานสถาปัตยกรรมที่เป็นเหมือนคำประกาศเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับการตกแต่งและอาชญากรรม (A Manifesto of Ornamentation and Crime) โดยเน้นความเรียบง่ายและตัดทอนองค์ประกอบตกแต่งที่ไม่จำเป็น

ที่มา: https://archeyes.com/the-looshaus-by-adolf-loos-a-manifesto-of-ornamentation-and-crime/



Lilly and Steiner House in Viena (1910) by Adolf Loos



Scheu House, Larochegasse 3, Vienna (1912-13) by Adolf Loos





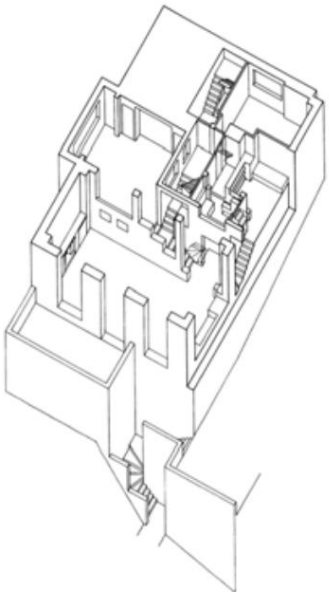
Moller house, Starkfriedgasse 19, Vienna (1927-28) by Adolf Loos

ภาพที่ 20 บ้าน Lilly และ Steiner, เวียนนา (1910) โดย อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos)
บ้าน Scheu, Larochegasse 3, เวียนนา (1912-13) โดย อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos)
บ้าน Moller, Starkfriedgasse 19, เวียนนา (1927-28) โดย อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos)

ผลงานเหล่านี้สะท้อนแนวคิดการออกแบบที่เน้นความเรียบง่าย ฟังก์ชัน และการใช้พื้นที่อย่างมีประสิทธิภาพ ภายใต้ปรัชญา “Ornament-losigkeit” หรือการตัดทอนลวดลายตกแต่งที่ไม่จำเป็น เพื่อเน้นความบริสุทธิ์ของรูปทรงและวัสดุ

Müller House, Praque (1930) by Adolf loos

“Raumplan” (spatial plan) and “Ornament-losigkeit” (lack of ornamentation)



ภาพที่ 21 บ้านมุลเลอร์ (Müller House), ปราก (Praque) (1930) โดย อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos)

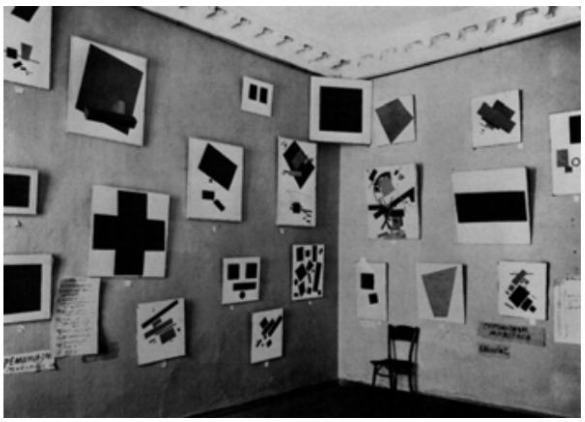
ตัวอย่างสำคัญของแนวคิด “Raumplan” (แผนผังเชิงพื้นที่) ที่เน้นการจัดสรรพื้นที่ภายในอย่างมีประสิทธิภาพและสัมพันธ์กันในสามมิติ รวมถึงหลักการ “Ornament-losigkeit” หรือการไม่ใช้ลวดลายตกแต่ง (lack of ornamentation) ที่สะท้อนความเรียบง่ายและเน้นฟังก์ชันในการออกแบบสถาปัตยกรรม

Suprematism and Purism

เช่นเดียวกันกับ Cubism แนวทาง Suprematism นั้นแสวงหาแนวทางที่เป็นภววิสัยอย่างแท้จริง โดยจะเน้นรูปทรงเรขาคณิตในเชิงนามธรรม มาสื่อแก่นของงานศิลปะที่ไม่ได้ขึนอยู่กับความหมายตามบริบทของสังคมหรือวัฒนธรรม แต่เป็นงานศิลป์ที่เกิดเพื่อศิลปะ แต่สามารถสื่อถึงความรู้สึกได้โดยตรง แนวความคิดดังกล่าวสอดคล้องกับแนวทาง Purism ที่มองหาถึงแก่นแท้ของงานโดยพยายามสร้างความบริสุทธิในกับรูปทรงและสี



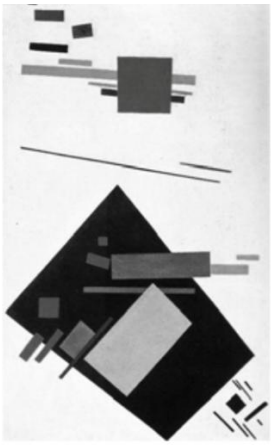
Black Square (1915) by Kasimir Malevich



Kasimir Malevich’s Paintings exhibited at 0-10 Exhibition, St Petersburg (1915)

ภาพที่ 22 Black Square (1915) *โดย คาซิมีร์ มาลีวิช จัดแสดงในนิทรรศการ 0-10 เมืองเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก* (*1915)*

ที่มา: Malevich, K. (1915). *Black trapezium and red square* [Painting]. The State Russian Museum, St. Petersburg.



Black trapezium and red square (1915)
by Kasimir Malevich

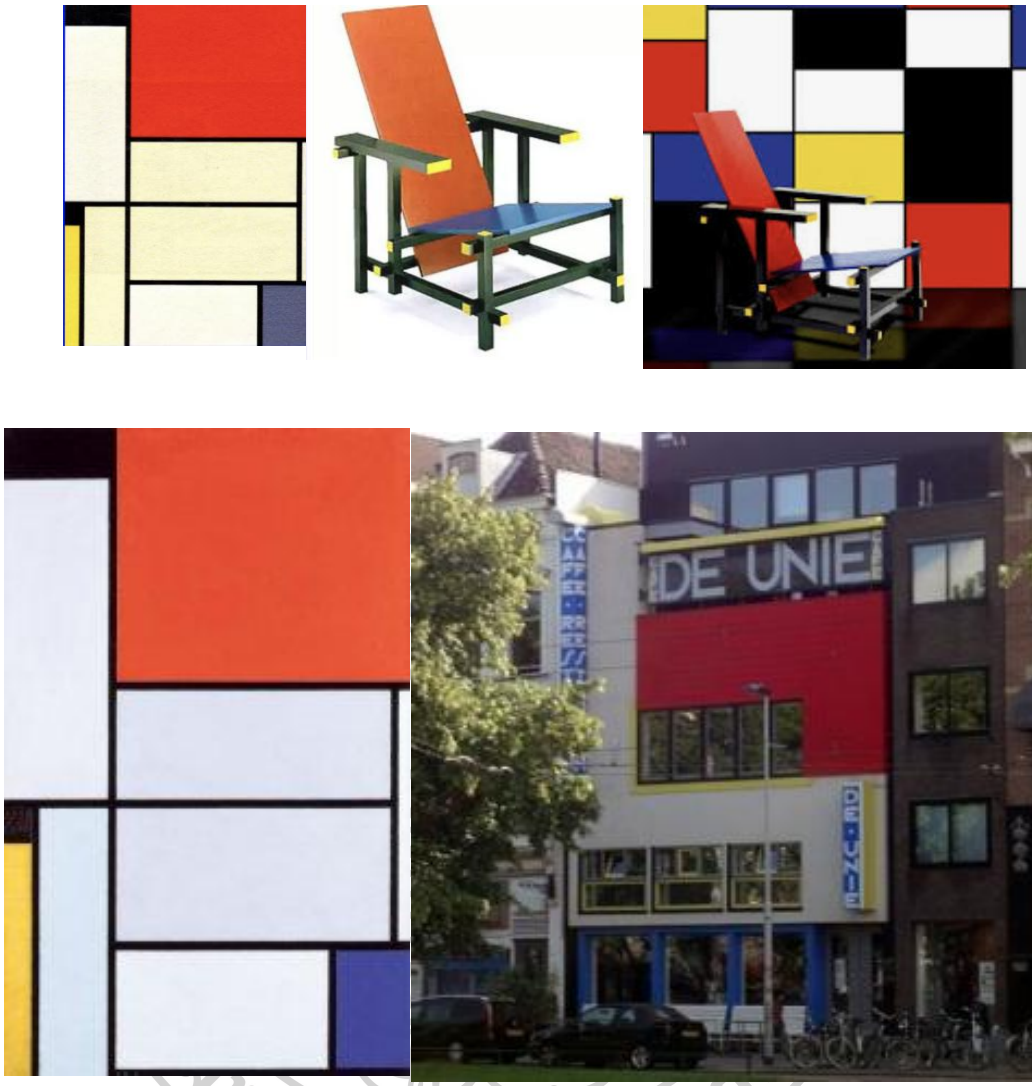
Suprematist Composition: White on White
(1918) by Kasimir Malevich

ภาพที่ 23 "Black Trapezium and Red Square" (1915) และ Suprematist Composition: White on White" (1918)
ที่มา: Malevich, K. (1918). Suprematist composition: White on white [Painting]. Museum of Modern Art, New York.

โดย คาซิเมียร์ มาเลวิช งานจิตรกรรมแนวซูพรีมาทิสม์ที่เน้นรูปทรงเรขาคณิตเรียบง่ายและสีที่ขัดแย้ง เพื่อแสดงการตัดขาดจากการเลียนแบบธรรมชาติ สู่ศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ และเป็นการแสดงแนวคิดสูงสุดของซูพรีมาทิสม์ ผ่านความเรียบของรูปทรงเรขาคณิตและโทนสีเดียวที่เลื่อนไหล เพื่อเน้นความไร้เนื้อหาและความรู้สึกบริสุทธิ์ทางสุนทรียะ

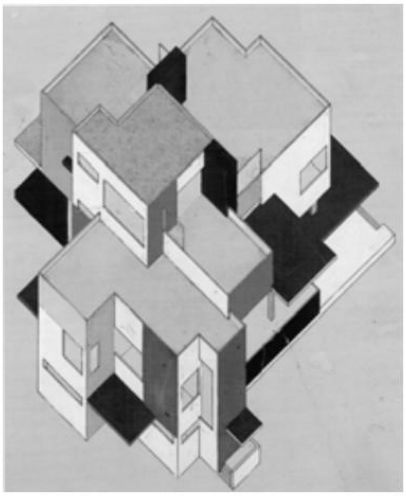
De Stijl

เป็นกลุ่มศิลปินชาวดัตช์ ที่อยู่ในสกุลความคิด "แบบฉบับนิยม (Formalism)" ที่ให้ความสำคัญกับรูปทรงเป็นสำคัญ ศิลปินที่มีชื่อเสียงในกลุ่มนีได้แก่ Piet Mondrain ซึ่งได้ลดทอนรูปทรงตามธรรมชาติจนเหลือเพียงองค์ประกอบทางเรขาคณิตนามธรรมของเส้นตังเส้นนอน ที่สื่อสารถึงสัดส่วนและจังหวะ รูปแบบของ De Stijl ถูกเรียกว่าเป็น Neo-platicism

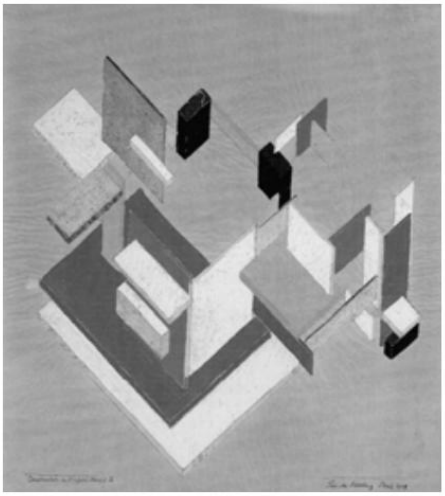


ภาพที่ 24 Café “De Unie” in Rotterdam (1924-1925) โดย J.J.P. Oud แสดงการประยุกต์หลักการนามธรรมของขบวนการ De Stijl สู่สถาปัตยกรรมจริง โดยใช้สี พื้นผิว และระนาบเพื่อสร้างจังหวะและองค์ประกอบในเชิงจิตรกรรมบนผืนอาคาร

ที่มา: https://architextsassociation.wordpress.com/2012/12/17/cafe-de-unie-underlying-principles-born-of-the-paint/



Axonometric drawing of Hotel Particulier (1923) by Theo Van Doesburg and Cornelis van Esteren



Counter-construction (1924) by Theo Van Doesburg

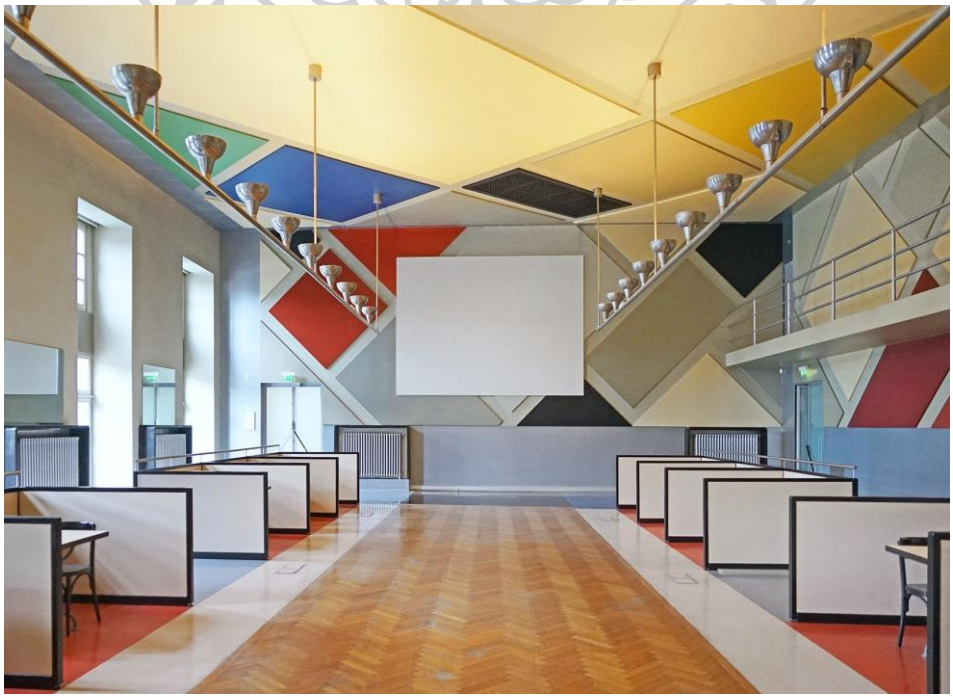


ภาพที่ 25 Axonometric ของ Hotel Particulier (1923) โดย Theo van Doesburg และ Cornelis van Eesteren และ Counter-construction (1924) โดย Theo van Doesburg สะท้อนแนวคิดการออกแบบที่ยึดหลักการนามธรรมและโครงสร้างแบบพลวัตของขบวนการ De Stijl
ที่มา: Doesburg, T. van, & Eesteren, C. van. (1923–1924).



ภาพที่ 26 Schroder House, Utrecht (1924) โดย Gerrit Rietveld ตัวอย่างสถาปัตยกรรมของขบวนการ De Stijl ที่สะท้อนแนวคิด “พื้นที่ลื่นไหล” และการจัดองค์ประกอบแบบนามธรรมของระนาบ พื้นผิว และสี

ที่มา: Rietveld Schröder House. (n.d.). Centraal Museum, Utrecht.



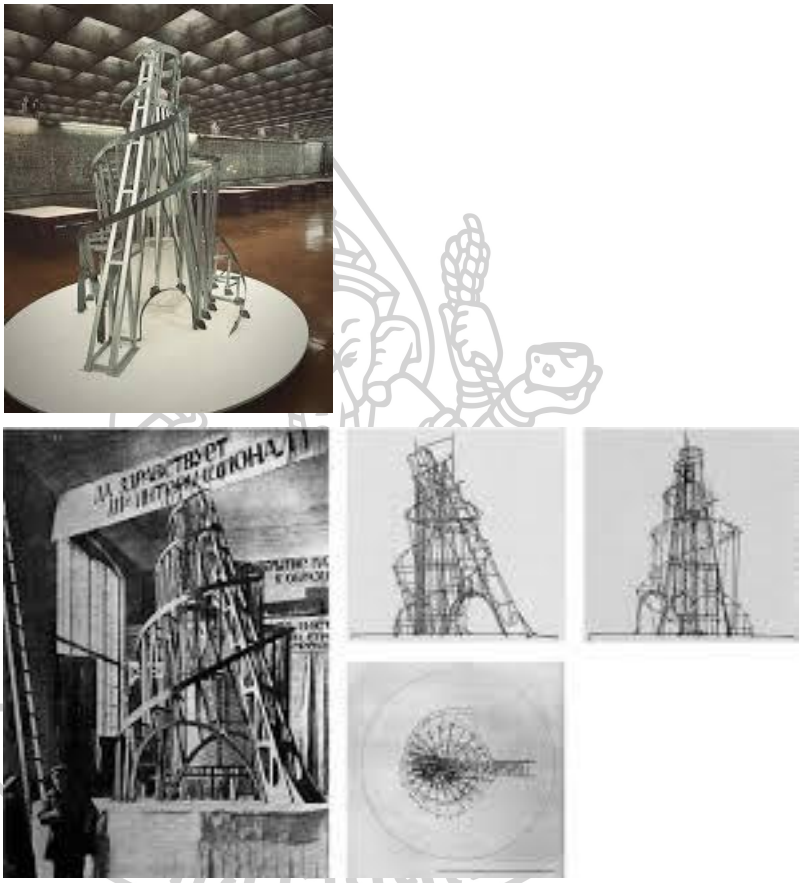


ภาพที่ 27 Café L'Aubette, Strasbourg (1928–1929) โดย *Theo van Doesburg* ผลงานตกแต่งภายในที่ผสานแนวคิด *Neoplasticism* ของกลุ่ม *De Stijl* เข้ากับการออกแบบสถาปัตยกรรมและศิลปะเชิงพื้นที่อย่างเป็นระบบ

ที่มา: Fondation Theo van Doesburg. (n.d.). L'Aubette project.

Constructivism

ศิลปะแบบหัวก้าวหน้า (Avant-garde) ในรัสเซียมีชื่อเรียกขานว่า Russian Constructivism ระยะแรกเป็งานที่ ทำด้วยไม้เป็นวัสดุหลัก ต่อมามีการพัฒนาอยู่บนรูปทรงของเครื่องจักร และโครงสร้างทางชีววิทยาได้รับอิทธิพลโดยตรงจากสุนทรียภาพเครื่องจักรกล และสะท้อนความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างทางสังคมตามระบบสังคมนิยมหลังการปฏิวัติ



ภาพที่ 28 *Monument to the Third International (1919–1920)* โดย *Vladimir Tatlin* แสดงแนวคิดโครงสร้างล้ำยุคแบบ *Constructivism* ซึ่งผสมผสานความคิดทางการเมืองกับภาษาสถาปัตยกรรมในยุคหลังการปฏิวัติรัสเซีย
ที่มา: MoMA. (n.d.). Tatlin’s Tower. Retrieved from https://www.moma.org

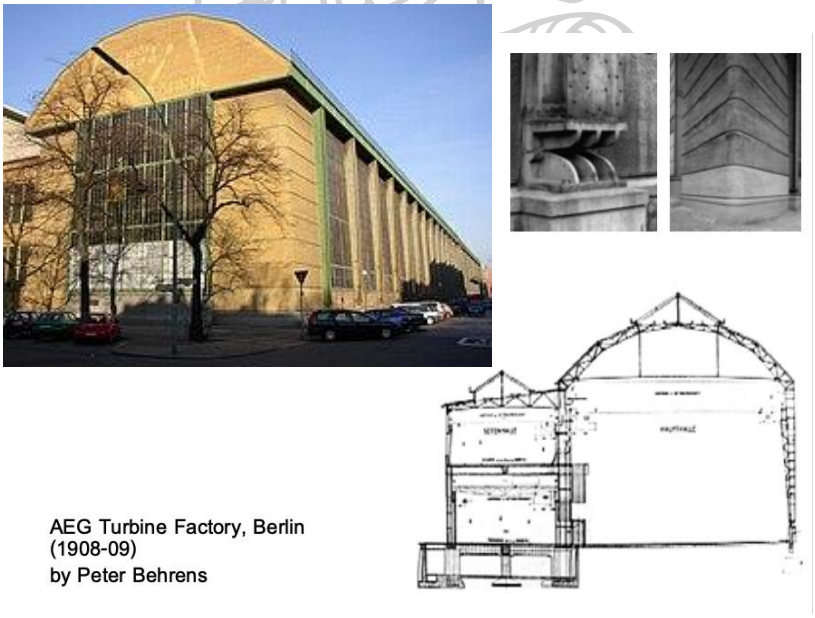
Jugendstil

ในเยอรมัน Art Nouveau ถูกเรียกว่า Jugendstil (Youth Style) โดยได้ชื่อมาจากนิตยสาร Jugend (1896-1914) โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมือง Munich Jugendstil ได้ร่วมไปกับกระแสความสนใจเรื่องการออกแบบอุตสาหกรรมและการพัฒนาศิลปประยกต์ต่าง ๆ ในเยอรมัน เช่นเดียวกันกับ

Viennese และการพัฒนาศิลปประยุกต์ต่าง ๆ ในเยอรมัน เช่นเดียวกันกับ Viennese Secessionists กลุ่มศิลปินในเมือง Munich ได้ปฏิเสธแนวทางการใช้เส้นโค้งของ Henry van de Velde แต่มีแนวทางที่คล้ายคลึงกับ Arts and Crafts movement หนึ่งในสถาปนิกที่ร่วมแนวทางนี้คือ Peter Behrens ซึ่งภายหลังในช่วงปี 1907 ได้ร่วมกับผู้นำของกลุ่ม Jugendstil ไปเป็นสมาชิกของ theDeutsher Werkbund

Peter Behrens (1868-1940)

Peter Behrens ได้มีส่วนร่วมในแนวทาง German Arts and Crafts movement แต่ปฏิเสธแนวทางของ Jugendstil โดยผสานรูปแบบ Classic เข้าไปในการให้กำเนิดรูปทรง (Form or Gestalt) ในกลุ่ม Werkbund งานที่สำคัญของเขาได้แก่งานที่ทำให้กับบริษัท Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft (AEG) โดยเฉพาะ AEG Turbine Factory ใน Berlin (1908-09) ซึ่งเป็นการหยิบยืมรูปแบบ Classic มาใช้ในการสะท้อนถึงพลังของระบบการผลิตของอุตสาหกรรมสมัยใหม่ โดยเทียบโรงงานกับวิหารกรีกมีสถาปนิกที่ภายหลังกลายเป็นผู้มีชื่อเสียงหลายคนได้ทำงานร่วมกับ Behrens เช่น Walter Gropius, Mies van der Rohe และ Le Corbusier



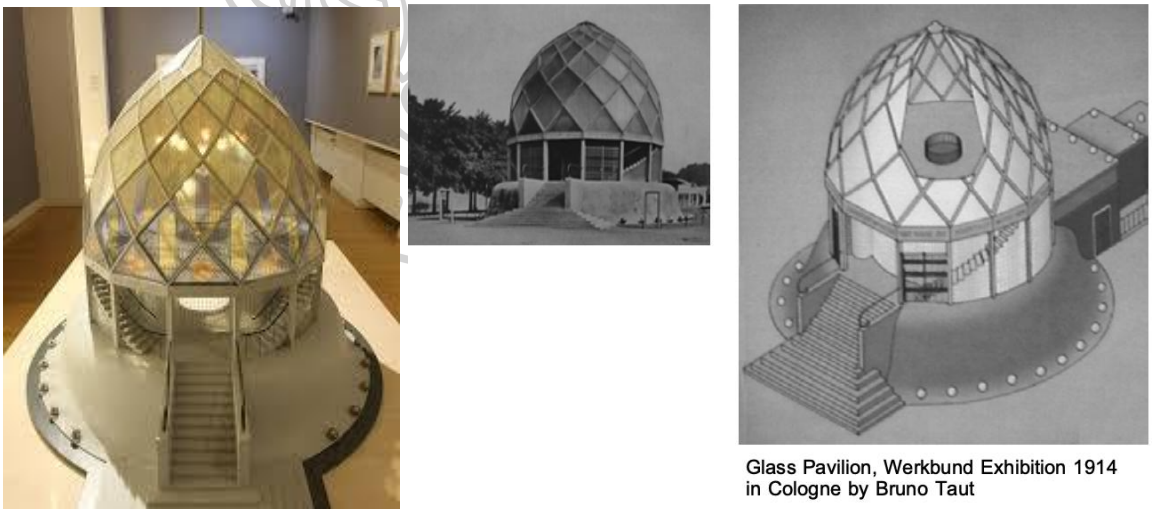
ภาพที่ 29 โรงงานผลิตเทอร์ไบน์ของบริษัท AEG *กรุงเบอร์ลิน (*1908–1909) *ออกแบบโดย* Peter Behrens *ถือเป็นตัวอย่างสำคัญของการบูรณาการระหว่างฟังก์ชันการใช้งานกับการออกแบบอุตสาหกรรมในยุคเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่*

ที่มา: Deutsches Architektur Museum. (n.d.). AEG Turbine Factory by Peter Behrens. Retrieved from https://example-url.com

โรงงานผลิตเทอร์ไบน์ของบริษัท AEG ก่อตั้งที่เมือง Munich ในปี 1907 จากแนวทาง German Arts and Crafts movement แต่แตกต่างจากแนวทางในอังกฤษโดยกลุ่มนี้ไม่ได้ต่อต้านการใช้เครื่องจักร แต่สนับสนุนการนำวัสดุสมัยมาใช้ในส่วนของเฟอร์นิเจอร์ ของใช้ ตลอดจนถึงทังอาคาร โดยมีความเชื่อว่าสิ่งที่ผลิตหรือสร้างขึนมานีมีคุณภาพสูง เป็นวัสดุเหมาะสมและมีประโยชน์อย่างแท้จริงและมีความสวยงามด้วย Werkbund นีได้กิจกรรมหลากหลายไม่ว่าจะเป็นสิ่งพิมพ์ การบรรยาย และการจัดนิทรรศการเพื่อขยายความคิดและผลิตภัณฑ์ของกลุ่ม ในปี 1914 ที่ Cologne และในปี 1927 ที่ Stuttgart

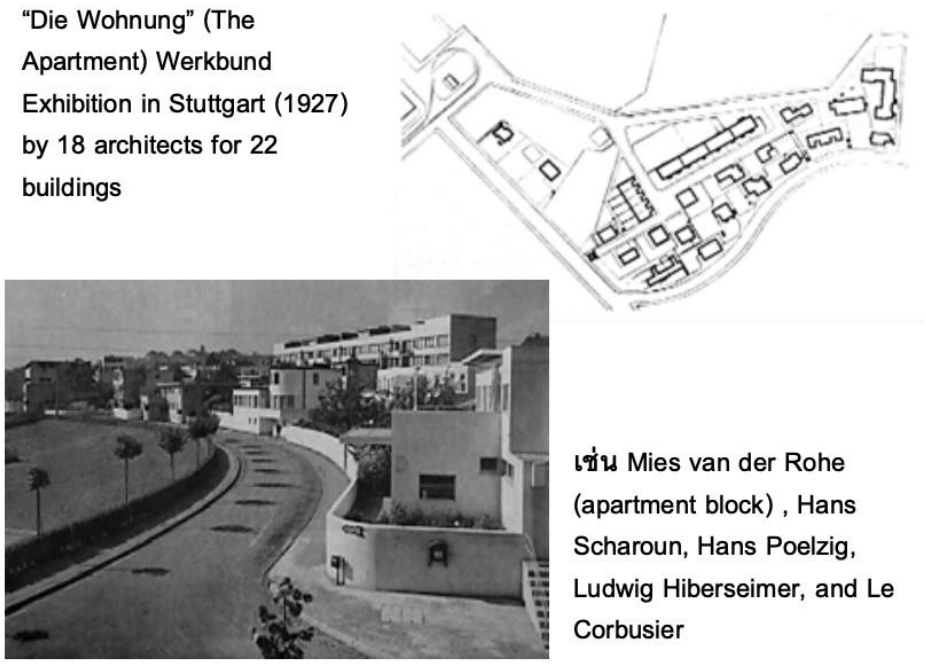
Bruno Taut (1880-1930)

Bruno Taut เป็นสถาปนิกที่มีความสำคัญในการนำเสนองานแบบ Expressionist architecture โดยงานที่สำคัญของเขาได้แก่ “Glass Pavilion” ในงานนิทรรศการ Werkbund Exhibition ที่ Cologne ในปี 1914 ซึ่งเป็นรูปแบบที่นำสมัยในรูปแบบที่เหมือนอาคารในนิยายวิทยาศาสตร์นอกเหนือจากงานในรูปแบบ Expressionism แล้ว Taut ยังสนใจงานในเชิงการวางผังตามแนวคิดเมืองในอุดมคติ (Utopia) ในแนวทาง Garden City and City Beautiful movements และเขาได้พัฒนาแนวคิดในเรื่องของVolkhaus (house of the people) และ Stadtkrone (city crown) ซึ่งเป็นสองขั้วระหว่างที่อยู่อาศัยของผู้คนธรรมดาและอาคารสาธารณะที่ทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ของเมือง



ภาพที่ 30 ศาลากระจก นิทรรศการแสดงผลงานเวิร์คบุนด์ (1914) เมืองโคโลญจน์ ออกแบบโดย บรูโน เทาท์ (Bruno Taut)

ที่มา: The German Architecture Archive. (n.d.). Glass Pavilion by Bruno Taut (1914). Retrieved from https://www.german-architecture.com/glass-pavilion



ภาพที่ 31 "โครงการ "The Apartment" (Die Wohnung) ในนิทรรศการ Werkbund เมืองชตุทท์การ์ท (Stuttgart) ปี 1927 เป็นผลงานออกแบบอาคารที่พักอาศัยจำนวน 22 หลัง โดยสถาปนิก 18 คน เช่น Mies van der Rohe (อาคารอพาร์ตเมนต์), Hans Scharoun, Hans Poelzig, Ludwig Hilberseimer และ Le Corbusier

ที่มา: Deutscher Werkbund. (1927). Die Wohnung Exhibition, Stuttgart. Retrieved from https://example-url.com

Muthesius' vs Van de Velde's ideas

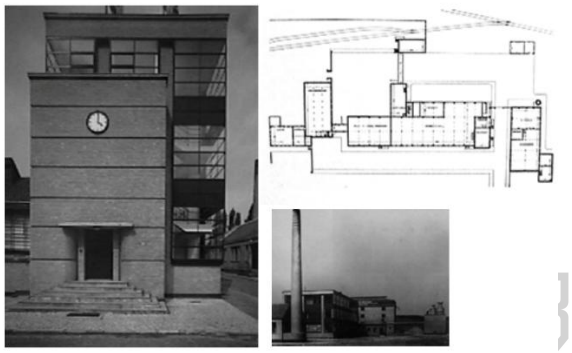
Hurmann Muthesius (1861-1927) เป็นสถาปนิกในแนว Bureaucrat ซึ่งเป็นผู้นำของกลุ่ม Deutscher Werkbund ซึ่งมีความคิดในเชิง Bureaucratic ที่ว่าการสร้างสรรค์งานจะเกิดจากรูปแบบมาตรฐานที่ตายตัว (standard or typical forms) ซึ่งขัดแย้งกับแนวคิดของ Henry van de Velde และสถาปนิกคนอื่น ๆ เช่น Bruno Taut และ Walter Gropius ที่มองเห็นว่าคุณสมบัติทางด้านศิลปะจะได้จากอิสรภาพของในการสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบความเห็นที่แตกต่างของ Muthesius และ Van de Velde นี้จะเป็นตัวอย่างของการมองบทบาทของศิลปินในการมีส่วนร่วมในการออกแบบและผลิตแบบอุตสาหกรรมที่แตกต่างกันในกลุ่มสถาปนิกและศิลปินในเยอรมัน

Walter Gropius (1883-1969)

ในช่วงแรกของการทำงาน Walter Gropius ทำงานร่วมกับ Berhens ต่อมาในปี 1910 ได้ทำงานร่วมกับ Adolf Meyer ทำงานออกแบบ Fugus Factory และ Werkbund Exhibition in Cologne หลังสงครามโลกเขามาเป็นอาจารย์ที่ Darmstadt ในปี 1914 และที่ Weimar ในปี 1915-16 ตั้งแต่ปี 1919-1927 Gropius ได้เป็นผู้อำนวยการ Bauhaus ซึ่งที่นั่นเขาได้ทดลองการเรียนการสอนแบบใหม่ที่เน้นการทำงานแบบทีมและ Workshop ที่นั่นเขาได้รู้จักและทำงานร่วมกับศิลปินหลายท่านเช่น Paul Klee, Johannes Itten, Theo van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy และ Joself Albers และได้เป็น partner กับ Ernst Neufert ลูกศิษย์ที่จบจาก Bauhaus

ในปี 1932-33 Gropius ได้อยู่ในอังกฤษ ทำงานร่วมกับ Maxwell Fry ก่อนย้ายไปทำงานในอเมริกาและประจำอยู่ที่ Harvard จนเกษียรในปี 1952 ที่นั่นเขาได้ก่อตั้ง “The Architects Collaborative (TAC)” ซึ่งเน้นการทำงานเป็นทีมแบบที่ Bauhaus เช่นกัน ผลงานมีชื่อเสียงหลังจากที่ย้ายออกจากเยอรมันได้แก่ Harvard Graduate Centre และ Boston Civic Centre เป็นต้น

“The new unity of art and technology”



Fagus Shoe Factory, Alfeld an der Leine
(1911-1925) by Walter Gropius and Adolf Meyer

ภาพที่ 32 โรงงานรองเท้า Fagus, เมืองอัลเฟลด์ อัน แดร์ ไลเนอ (Alfeld an der Leine) (1911–1925) ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) และ อดอล์ฟ เมเยอร์ (Adolf Meyer)
ที่มา*: Gropius, W., & Meyer, A. (1911–1925). Fagus Shoe Factory, Alfeld an der Leine, Germany.*





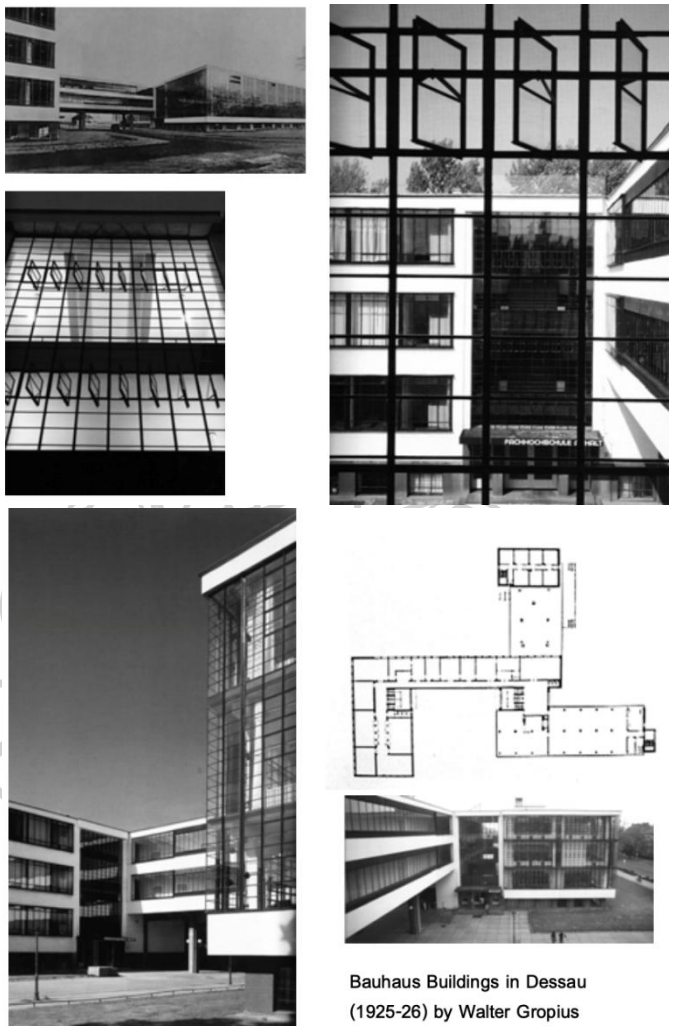
Office and factory at the Werkbund Exhibition in Cologne
(1914) by Walter Gropius and Adolf Meyer

ภาพที่ 33 อาคารสำนักงานและโรงงานในนิทรรศการ Werkbund เมืองโคโลญจน์ (Cologne) (1914) ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) และ อดอล์ฟ เมเยอร์ (Adolf Meyer)
ที่มา: Gropius, W., & Meyer, A. (1914). Office and Factory at the Werkbund Exhibition, Cologne, Germany.

Bauhaus (1919-1933)

Bauhaus เป็นโรงเรียนที่มีชื่อเสียงในฐานะจุดเริ่มต้นของ งานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เลยก็ว่าได้ โรงเรียนนีเปิดทำการสอนในช่วงปี 1919-1933 มี ผู้อำนวยการสามคนได้แก่ Walter Gropius (1919-1927) Hannes Meyer (1928-1930) Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933) ก่อนจะปิดตัวลง

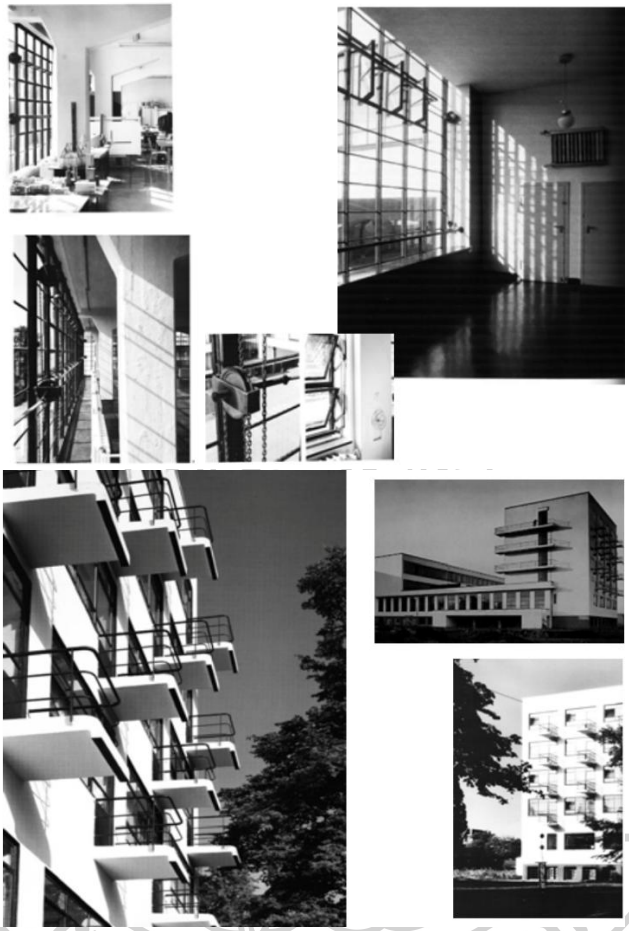
เนื่องจากความกดดันทางการเมือง เนองจากความกดดนทางการเมือง The Bauhaus Manifesto (1919) Masters and Young Masters / The Workshops / Composition/ Language of vision งานออกแบบที่สำคัญใน Bauhaus เช่น Haus am Horn (a prototype of the ideal single-family house), Bauhaus buildings in Dessau (1925-26), The masters' house in Dessau (1925-26), The Housing Estate in DessauTörten (1926-28)



ภาพที่ 34 อาคาร Bauhaus เมืองเดสเซา (Dessau) (1925–1926) ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius)

ที่มา : Gropius, W. (1925–1926). Bauhaus Buildings, Dessau, Germany.

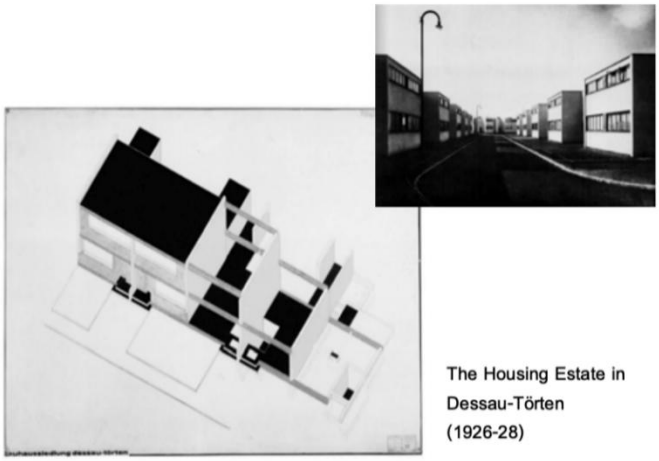
ผลงานสถาปัตยกรรมหลักของขบวนการ Bauhaus ที่สะท้อนหลักการออกแบบแบบโมเดิร์น เน้นความโปร่งใส รูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย และการผสมผสานระหว่างศิลปะ เทคโนโลยี และงานฝีมือ



ภาพที่ 35 โครงการบ้านจัดสรรในเดสเซา-เทอร์เทิน (Dessau-Törten Housing Estate) (1926–1928) ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius)

ที่มา : Gropius, W. (1926–1928). Dessau-Törten Housing Estate, Dessau, Germany.

เป็นโครงการบ้านจัดสรรที่สะท้อนอุดมการณ์ของ *Bauhaus* อย่างชัดเจน โดยเน้นการออกแบบเพื่อการอยู่อาศัยอย่างมีประสิทธิภาพ ราคาประหยัด ใช้วัสดุอุตสาหกรรม และการก่อสร้างแบบซ้ำได้ เป็นต้นแบบของการวางผังเมืองและสถาปัตยกรรมเพื่อมวลชนในยุคโมเดิร์น



ภาพที่ 36 ห้องทำงานของวอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) ที่เมืองไวมาร์ (Weimar) (1924)
ที่มา *:* Gropius, W. (1924). Director's Office, Bauhaus, Weimar, Germany. Mies van der Rohe, L. (n.d.). Director's Office, Bauhaus, Germany.

ออกแบบโดย วอลเตอร์ โกรเปียส ขณะดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสถาบัน *Bauhaus* เน้นความเรียบง่าย ฟังก์ชัน และเฟอร์นิเจอร์ที่ตอบสนองการใช้งานในเชิงระบบอุตสาหกรรม ห้องทำงานของมีส ฟาน เดอร์ โรห์ (*Mies van der Rohe)* ขณะดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการ *Bauhaus* สะท้อนแนวทางแบบโมเดิร์นยุคหลัง เน้นความกลมกลืนระหว่างวัสดุอย่างโลหะ กระจก และผิวเรียบของพื้นผิว พร้อมการจัดวางที่แม่นยำและเรียบหรูตามหลัก "*less is more*"

Walter Gropius Director's Office in Weimar
(1924) by Walter Gropius





Mies van der Rohe Director's office

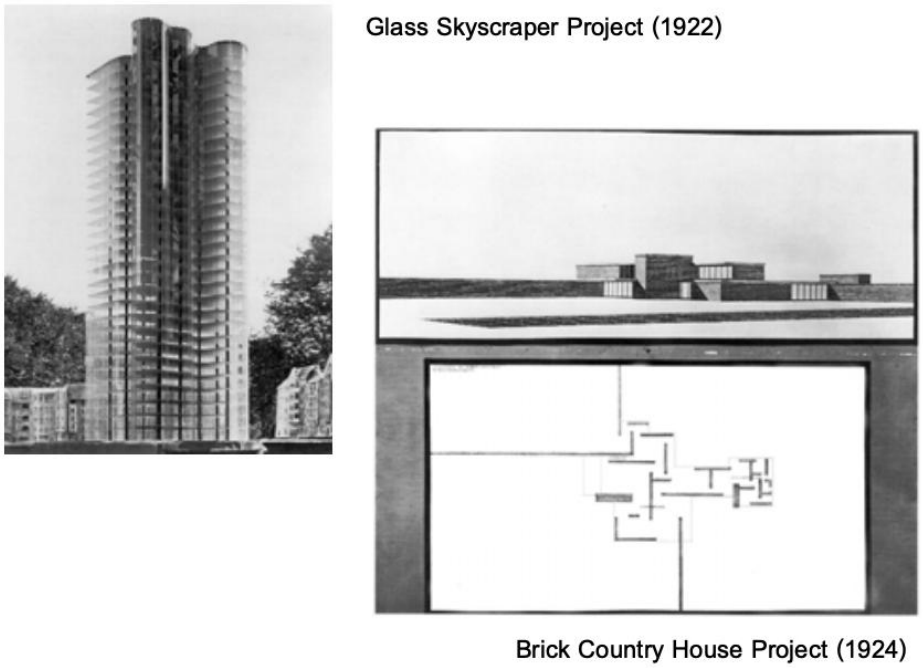
ภาพที่ 37 มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (1886-1969)
ที่มา :Mies van der Rohe, L. (1886–1969).

Mies van der Rohe

สถาปนิกชาวเยอรมันผู้ทรงอิทธิพลในขบวนการสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Modern Architecture) เป็นผู้นำแนวคิด "Less is more" และมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาแบบสถาปัตยกรรมที่เรียบง่าย โปร่งเบา และใช้วัสดุสมัยใหม่ เช่น เหล็กและกระจก เขาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสถาบัน Bauhaus ในช่วงปี 1930–1933 ก่อนจะอพยพไปสหรัฐอเมริกาและสร้างผลงานสำคัญในชิคาโก

ผู้ที่ช่วงหนึ่งได้เป็นผู้อำนวยการ Bauhaus ในช่วงปี 1930-1933 เป็นสถาปนิกที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก ตั้งแต่งานออกแบบ Barcelona Pavilion (1928) โดยเฉพาะเมื่อเขาได้ย้ายมาอยู่ที่ Illinois Institute of Technology (IIT), Chicago และได้มีส่วนร่วมในการออกแบบวางผังมหาวิทยายาลัย และงานสถาปัตยกรรมหลายชินที่นัน อีกทังยังมีงาน high-rise buildings ในประเทศอเมริกา เช่น Lake Shore Drive Apartment (1948-1951), Seagram Building (1954-1958) และงานออกแบบ New National Gallery ที่ Berlin (1962-1968) หลังสงครามโลกครั้งที่ 2

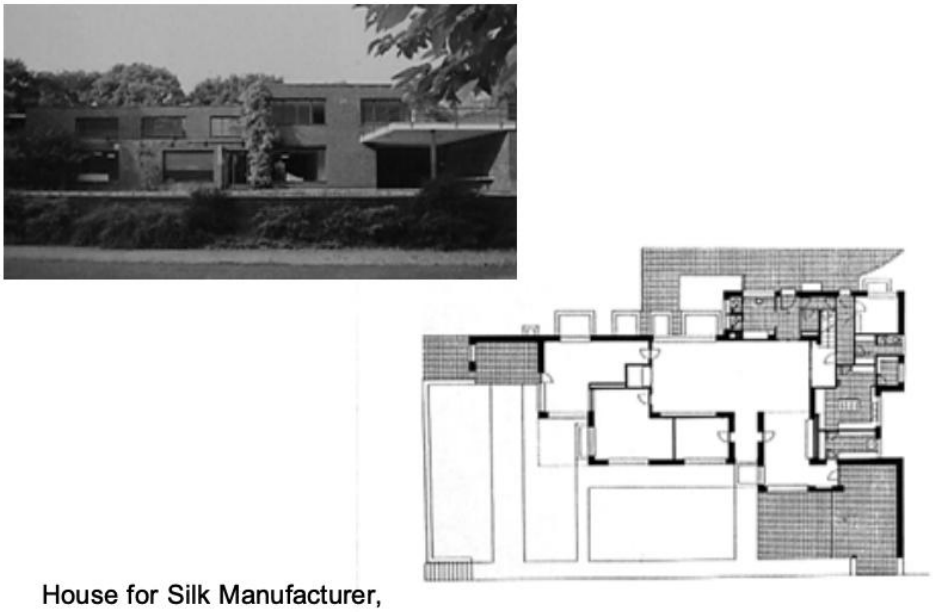
“Less in More”



ภาพที่ 38 โครงการตึกระฟ้ากระจก (Glass Skyscraper Project) (1922) โดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)

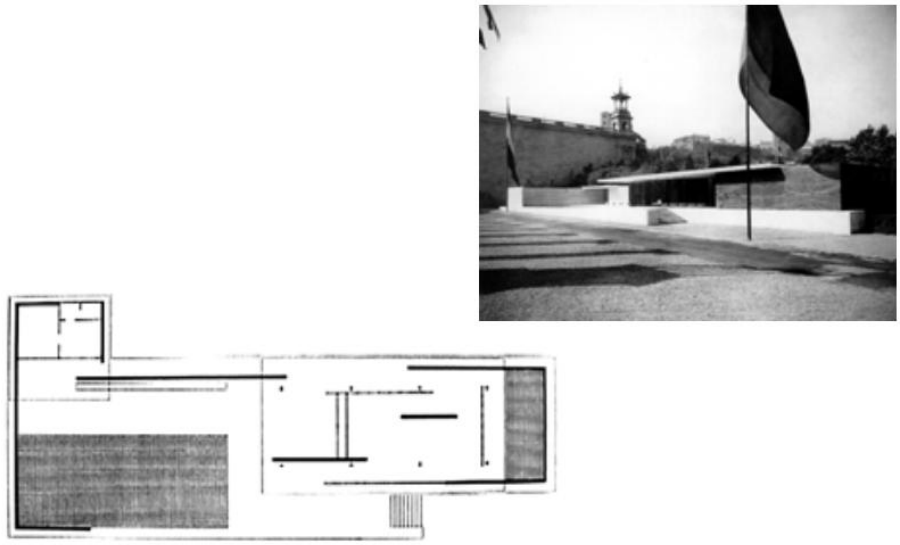
ที่มา : Mies van der Rohe, L. (1922). Glass Skyscraper Project. Unbuilt conceptual drawing, Berlin, Germany.

แบบร่างแนวคิด (conceptual project) ที่แสดงถึงวิสัยทัศน์ล้ำสมัยของ Mies ในการออกแบบอาคารสูงโดยใช้โครงสร้างเหล็กและผนังกระจกแบบ curtain wall อย่างเต็มรูปแบบ ถือเป็นหนึ่งในต้นแบบแนวคิดของสถาปัตยกรรมแบบอินเตอร์เนชันแนล (International Style) ที่จะเกิดขึ้นในภายหลัง



ภาพที่ 39 บ้านพักสำหรับเฮอร์มานน์ ลังเงอ (Hermann Lange) ผู้ผลิตผ้าไหม ในเมืองเครเฟลด์ (Krefeld) (1928) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)
ที่มา: Mies van der Rohe, L. (1928). House for Hermann Lange, Krefeld, Germany.

บ้านพักสไตล์โมเดิร์นที่สะท้อนแนวคิด *“less is more”* ด้วยรูปทรงเรขาคณิตเรียบง่าย การใช้วัสดุอย่างอิฐ กระจก และเหล็กอย่างแม่นยำ และการจัดวางพื้นที่ภายในที่เน้นความโปร่งโล่งและการใช้แสงธรรมชาติอย่างมีประสิทธิภาพ



German Pavilion at the International Exhibition in Barcelona (1929)
(known as Barcelona Pavilion) by Mies van der Rohe

ภาพที่ 40 อาคารเยอรมันพาวิลเลียน (German Pavilion) ในนิทรรศการนานาชาติที่เมืองบาร์เซโลนา (1929) หรือที่รู้จักในชื่อ “Barcelona Pavilion” *ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)*

ที่มา :Mies van der Rohe, L. (1929). German Pavilion (Barcelona Pavilion), International Exhibition, Barcelona, Spain.

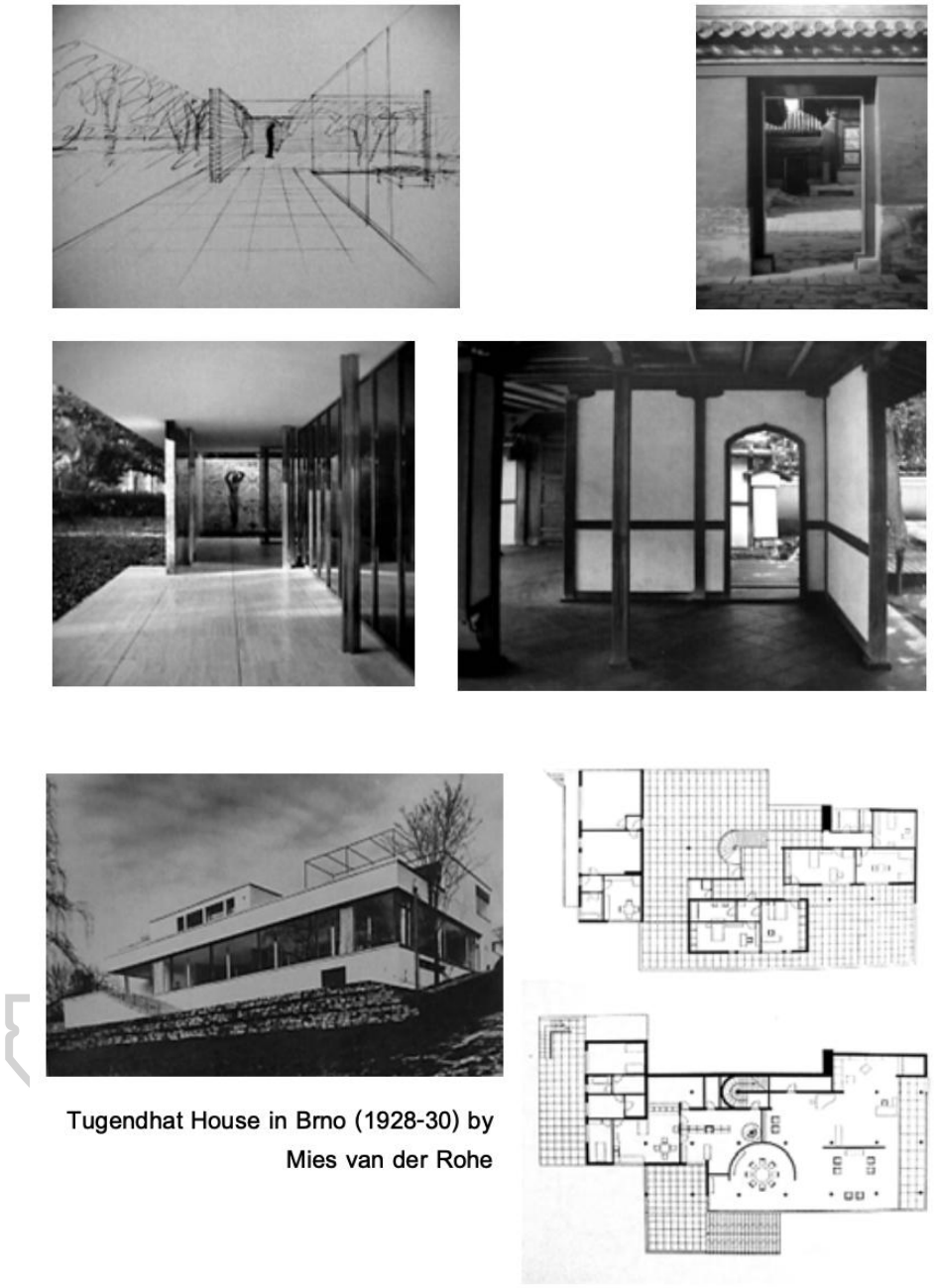
ผลงานสำคัญของสถาปัตยกรรมโมเดิร์นที่เป็นตัวแทนของแนวคิด “less is more” และ “God is in the details” ใช้วัสดุหรูหรา เช่น หินอ่อน กระจก และโครเมียม แต่เรียบง่ายทางรูปทรงและองค์ประกอบ พื้นที่ภายในไหลลื่นไร้ผนังแบ่งชัดเจน สะท้อนความกลมกลืนระหว่างโครงสร้าง วัสดุ และแสง











ภาพที่ 41 บ้านทูเกนดัท (Tugendhat House) เมืองบรโน (Brno), เช็กโกสโลวาเกีย (1928–1930) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)
ที่มา :Mies van der Rohe, L. (1928–1930). Tugendhat House, Brno, Czechoslovakia.

บ้านพักสไตล์โมเดิร์นที่โดดเด่นด้วยการใช้โครงสร้างเหล็กและผนังกระจกแบบเต็มพื้นที่ เปิดรับแสงธรรมชาติอย่างเต็มที่ มีความโปร่งโล่ง และเน้นฟังก์ชันการใช้งาน ผสมผสานความงามทางสถาปัตยกรรมกับนวัตกรรมด้านวัสดุและเทคโนโลยีในยุคนั้น



Illinois Institute of Technology
(IIT) Chicago, Illinois (1939-1958)



ภาพที่ 42 โครงการ Illinois Institute of Technology (IIT) เมืองชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (1939–1958) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)

ที่มา : Mies van der Rohe, L. (1939–1958). Illinois Institute of Technology Campus, Chicago, Illinois, USA.

โครงการสถาปัตยกรรมมหาวิทยาลัยที่สำคัญของยุคโมเดิร์น เน้นรูปแบบสถาปัตยกรรมสไตล์ International Style ด้วยการใช้โครงสร้างเหล็กและผนังกระจกอย่างเรียบง่าย โปร่งใส และฟังก์ชันการใช้งานสูงสุด สร้างมาตรฐานใหม่ให้กับการออกแบบสถาปัตยกรรมสถาบันการศึกษา

Crown Hall, IIT Campus, Chicago, Illinois (1939-1958)



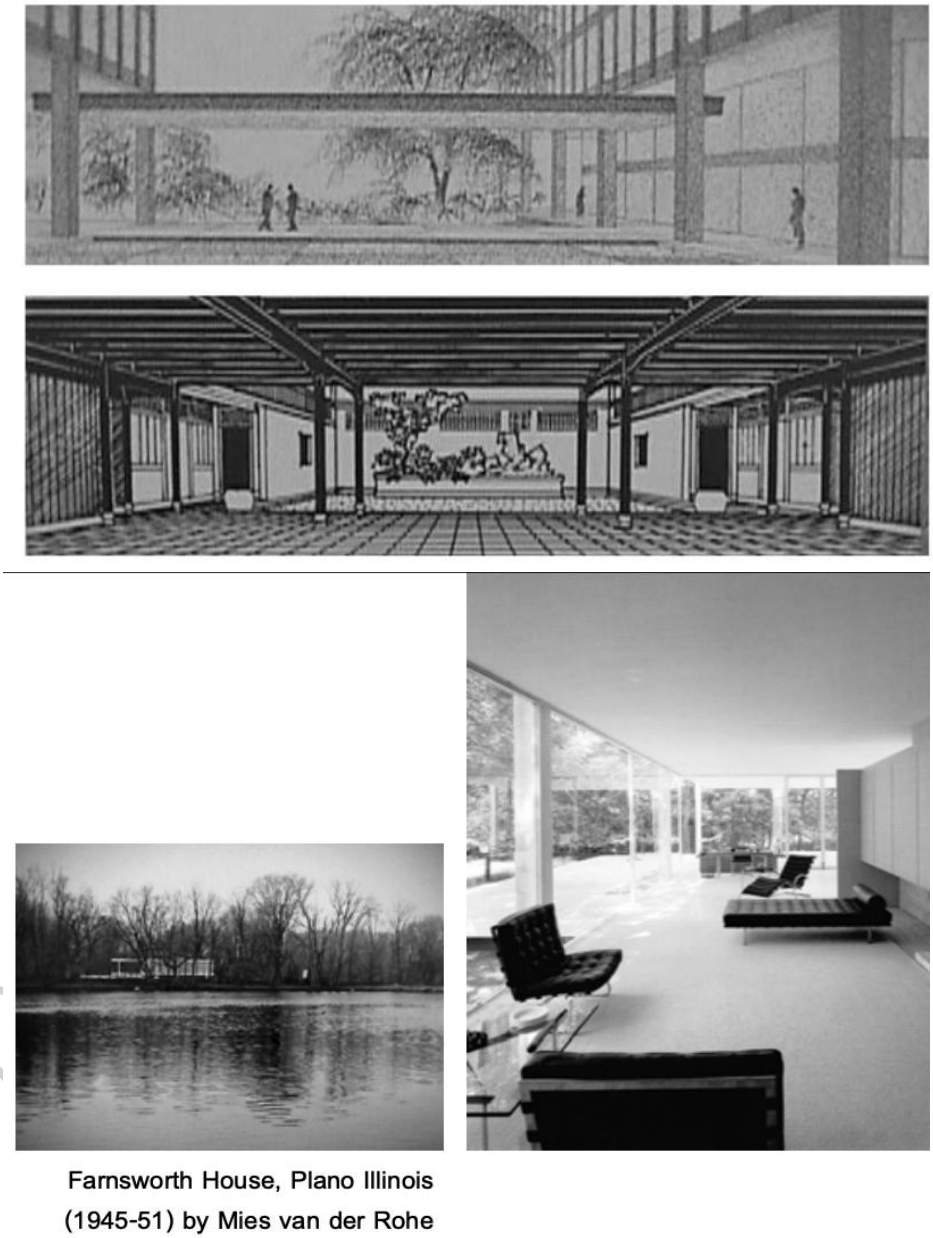
"Universal Space"

ภาพที่ 43 คราวน์ ฮอลล์ (Crown Hall), วิทยาเขต Illinois Institute of Technology (IIT), ชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (1939–1958) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)
ที่มา : Mies van der Rohe, L. (1939–1958). Crown Hall, Illinois Institute of Technology Campus, Chicago, Illinois, USA.

ผลงานสถาปัตยกรรมที่มีชื่อเสียงเรื่อง "Universal Space" คือพื้นที่ภายในที่เปิดโล่งกว้าง ไม่มีเสาหรือผนังแบ่งกั้นภายใน ช่วยให้สามารถใช้งานได้อย่างยืดหยุ่น และสะท้อนแนวคิดสถาปัตยกรรมโมเดิร์นที่เน้นความเรียบง่ายและฟังก์ชันการใช้งานสูงสุด







ภาพที่ 44 บ้านฟาร์นสเวิร์ธ (Farnsworth House) เมืองเพลโน รัฐอิลลินอยส์ (1945–1951) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe)
ที่มา : Mies van der Rohe, L. (1945–1951). Farnsworth House, Plano, Illinois, USA.

บ้านพักสไตล์โมเดิร์นที่โดดเด่นด้วยโครงสร้างเหล็กและผนังกระจกโปร่งใส เปิดรับทัศนียภาพธรรมชาติอย่างเต็มที่ ตัวบ้านยกสูงจากพื้นเพื่อป้องกันน้ำท่วม และเน้นความเรียบง่ายตามหลักการ “less is more” ที่ Mies ผลักดันมาตลอดชีวิตการทำงาน





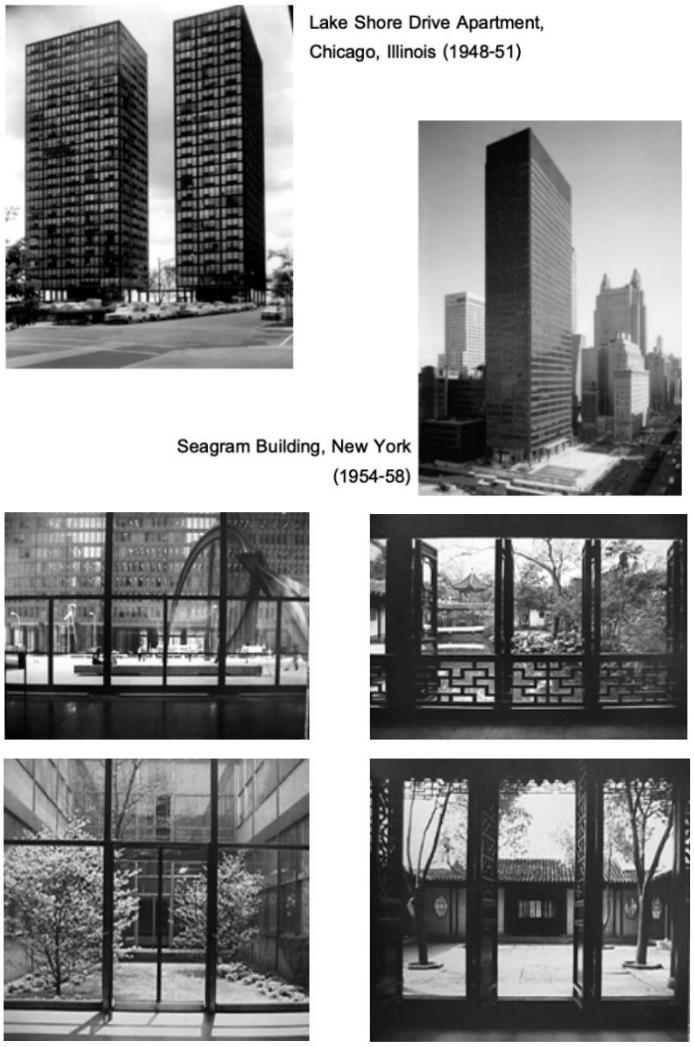












ภาพที่ 45 อาคารอพาร์ตเมนต์เลกชอร์ไดรฟ์ (Lake Shore Drive Apartments) ชิคาโก รัฐอิลลินอยส์ (1948–1951) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ (Mies van der Rohe) และ อาคารซีแกรม (Seagram Building) นิวยอร์ก (1954-1958) ออกแบบโดย มีส ฟาน เดอร์ โรห์ ร่วมกับ ฟิลิป จอห์นสัน (Philip Johnson)

ที่มา : Mies van der Rohe, L. (1948–1951). Lake Shore Drive Apartments, Chicago, Illinois, USA. Mies van der Rohe, L., & Johnson, P. (1954–1958). Seagram Building, New York City, New York, USA.

อาคารอพาร์ตเมนต์เลกชอร์ไดรฟ์ (Lake Shore Drive Apartments) อาคารอพาร์ตเมนต์สไตล์โมเดิร์นสองตึกที่ใช้โครงสร้างเหล็กและผนังกระจกแบบ curtain wall เป็นหนึ่งในผลงานสำคัญที่สะท้อนแนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เพื่อการอยู่อาศัยในเมืองใหญ่ และอาคารซีแกรม (Seagram Building) อาคารสำนักงานสูงที่ถือเป็นสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรม International Style ใช้วัสดุ

คุณภาพสูง เช่น ทองแดงและแก้วสีเข้ม เน้นความเรียบหรูและฟังก์ชันการใช้งานสูงสุด เป็นต้นแบบของอาคารสำนักงานสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20

สรุปการเปลี่ยนแปลงของ Space - Surface ทางสถาปัตยกรรมสมัยตอนต้น

The Art of Space – Surface – Cladding (IN Early modern architecture)

สุนทรียศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ การสำรวจเชิงกึ่งวิทยาเกี่ยวกับคุณูปการด้านสุนทรียศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ในเชิงนามธรรมเริ่มต้นจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม ความก้าวหน้าทางเทคนิคอย่างต่อเนื่องในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ทำให้เกิดมิติใหม่ให้กับวิธีการก่อสร้างแบบดั้งเดิม ดังนั้นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จึงมีผลอย่างมากในการแนะนำแนวทางใหม่ในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของสภาพแวดล้อมที่สร้างขึ้น นอกจากนี้ยังมีการวิพากษ์วิจารณ์มากมายเกี่ยวกับปรัชญาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่และแนวคิดของสถาปัตยกรรมยุคเครื่องจักรที่นำไปสู่การขาดความรู้สึกของสถานที่และการละทิ้งวัฒนธรรม การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อประเมินช่องว่างที่มีอยู่ในวรรณกรรมโดยใช้การประเมินเชิงคุณภาพวรรณกรรมเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่และการจำแนกรูปแบบโวหารของการเคลื่อนไหวทางสถาปัตยกรรมในยุคสมัยใหม่ โดยรวมแล้ว การศึกษาสรุปว่าการเพิกเฉยต่อคุณค่าทางวัฒนธรรมและการอ้างอิงเชิงกึ่งวิทยาในการออกแบบสถาปัตยกรรมเป็นปัจจัยด้านสุนทรียภาพที่สำคัญที่สุดที่นำไปสู่ความล้มเหลวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม ยังมีการวิพากษ์วิจารณ์มากมายเกี่ยวกับปรัชญาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยเฉพาะแนวคิดของสถาปัตยกรรมยุคเครื่องจักร ซึ่งมักถูกกล่าวหาว่าไม่คำนึงถึงความรู้สึกของสถานที่และความสำคัญทางวัฒนธรรม โครงการวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแก้ไขช่องว่างที่มีอยู่ในวรรณกรรมโดยการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ และจัดหมวดหมู่การเคลื่อนไหวทางโวหารต่าง ๆ ภายในสาขา ท้ายที่สุดแล้ว การศึกษาครั้งนี้สรุปได้ว่าความล้มเหลวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อาจเกิดจากการละเลยคุณค่าทางวัฒนธรรม และการไม่มีการอ้างอิงเชิงสัญศาสตร์ในการออกแบบสถาปัตยกรรม ซึ่งส่งผลกระทบอย่างมากต่อความสวยงามโดยรวมของสถาปัตยกรรม

การกำเนิดของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ถูกมองว่าเริ่มต้นขึ้นในศตวรรษที่ 19 พร้อมกับการปฏิวัติอุตสาหกรรมและการแนะนำการผลิตจำนวนมากร่วมกัน ซึ่งกระตุ้นให้เกิดความเกลียดชังโดยทั่วไปของลัทธิประวัติศาสตร์ ความสนใจในการวางแผนเชิงฟังก์ชัน การใช้วัสดุก่อสร้างสมัยใหม่และเทคโนโลยีใหม่ที่มีอยู่ เมื่อพิจารณาข้อเท็จจริงนี้ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มีลักษณะเฉพาะด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เรียบง่าย ผนังเรียบ ๆ ที่ไม่ได้ตกแต่ง ด้านหน้าอาคารที่โล้นและบ่อยครั้ง การใช้สีหมองคล้ำโดยใช้รูปทรง เส้น และรูปทรงพื้นฐานที่เรียบง่ายเป็นพื้นฐานสำหรับการออกแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้รับการยกย่องในเหตุการณ์สำคัญทางสถาปัตยกรรมเนื่องจากมีเทมเพลตที่

แยกออกจากตัวได้ง่าย ในอดีตและการเปลี่ยนแปลงหลักสูตรการอภิปรายทางสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิมและในอนาคตอย่างถาวร ทั้งหมดนี้มาพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในเมืองที่รุนแรง (เนื่องจากเทคโนโลยีใหม่) ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความสวยงามที่รุนแรงและแนวคิดใหม่ของการก่อสร้าง (Amiri, 2016)

นอกเหนือจากคุณูปการเชิงบวกของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่แล้ว จะเห็นได้ว่ามีการวิพากษ์วิจารณ์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มากมาย คนแรก คือ Robert Venturi ในหนังสือของเขา: "ความซับซ้อนและความขัดแย้งในสถาปัตยกรรม" เปิดเผยว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของทศวรรษ 1960 ตาม Nesbitt “ถูกลดทอนลงเหลือเพียงการทำซ้ำตามสูตรของงานบัญญัติของขบวนการสมัยใหม่ สู่ยูโทเปียทางเทคโนโลยี และจินตนาการแห่งการแสดงออก” คติประจำใจของ Robert Venturi ที่ว่า "เบื่อน้อยลง" เป็นการประกาศที่ชัดเจนซึ่งนำเสนอแนวทางแบบพหุนิยมและหลายมิติที่เปลี่ยนเส้นทางจากโรงเรียนการลดหย่อนของขบวนการสมัยใหม่

ตามความเห็นของ Tadao Ando สถาปัตยกรรมสมัยใหม่คือความพยายามที่จะแก้ไขปัญหาในชีวิตจริงด้วยตัวเลขและมาตรฐานที่สามารถวัดผลได้ (Ando, 1993) และผลที่ตามมาก็คือ "การแต่งหน้า" และแง่มุมที่เป็นตำนานของสถาปัตยกรรมจึงถูกมองข้ามไป ดังนั้น Ando จึงคิดว่าบ่อยครั้งมากกว่าไม่มีเลย ผลิตภัณฑ์ของ Modern Architecture ไม่มีเรื่องราวที่จะเล่า แต่เป็นเพียงการใช้งานจริงเท่านั้น และไม่มีข้อความที่กระตุ้นความหลงใหลของเรา มันมีอยู่โดยไม่กระตุ้นผู้ชม (Ando, 2002) เมื่อเทียบกับฉากหลังนี้ Norberg-Schulz แย้งว่าจาก ab-initio สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ไม่ได้หมายถึงให้มีลักษณะเฉพาะของภูมิภาค แต่ต้องการให้เป็นภาษา "สากล" (Norberg-Schulz, 1988) สิ่งนี้นำไปสู่ปัญหา "การสูญเสียสถานที่" การสูญเสียลักษณะของสถานที่ และการสูญเสียอัตลักษณ์ของสถานที่โดยรวม เมื่อพิจารณาจากสิ่งที่กล่าวมาข้างต้นซึ่งเผยให้เห็นถึงคุณภาพที่ไม่สวยงามของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ การศึกษานี้โดยการประเมินเชิงคุณภาพวรรณกรรมเกี่ยวกับปรัชญาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบตัวบ่งชี้หลักที่กำหนดคุณภาพสุนทรียศาสตร์

สถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นสไตล์

ตามที่ระบุไว้ก่อนหน้านี้ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (หรือเรียกง่าย ๆ ว่าสมัยใหม่) ถือกำเนิดขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เพื่อเป็นคำตอบต่อการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ทั้งในสังคมและเทคโนโลยี มันมีความเกี่ยวข้องกับเหตุผลนิยมเชิงฟังก์ชันนิยม ความเกลียดชังของเครื่องประดับ มุมมองเชิงวิเคราะห์และการใช้วัสดุอย่างมีเหตุผล มีรากฐานมาจากยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Bauhaus ซึ่งเป็นโรงเรียนสถาปัตยกรรมศาสตร์ของเยอรมัน Bauhaus มีส่วนสนับสนุนที่สำคัญ เช่น "น้อยแต่มาก" (Frampton, 1992) ในวิวัฒนาการสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม โรงเรียนถูกข่มเหงอย่างรุนแรงจากนาซี และเป็นผลให้อพยพไปยังสหรัฐอเมริกา เป็นผลสืบเนื่องมาจากสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ก็เดินทางไป

ตามไปด้วย ในสหรัฐอเมริกา อิทธิพลของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เริ่มชัดเจนมากขึ้นและเปลี่ยนชื่อเป็น "สไตล์สากล" สไตล์สากลแสดงให้เห็นลักษณะคล้ายคลึงกับขบวนการสมัยใหม่ เช่น อาคารสีเบจและสีขาวทางคลินิก ความไร้น้ำหนัก การดูหมิ่นการตกแต่ง และการปฏิเสธประเพณี

สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่นิยามไว้อย่างง่าย ๆ ก็คือการนำรูปแบบ รูปร่าง และเส้นพื้นฐานมาใช้เพื่อสร้างรูปแบบเส้นตรงที่สะอาดและเรียบง่ายที่ไม่ได้รับการตกแต่ง ไม่ต้องบอกว่าภาษาสุนทรีย์ของมันถ่ายทอดผ่านรูปทรงเรขาคณิตพื้นฐานที่เรียบง่าย เช่น สี่เหลี่ยมและสี่เหลี่ยมจัตุรัส คติพจน์: รูปแบบตามฟังก์ชัน', 'ความเหมาะสมสำหรับวัตถุประสงค์' ล้วนผสมผสานกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่างแยกไม่ออก ดังนั้นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จึงเกี่ยวข้องกับการทำงานของช่องว่างเป็นหลักและรูปแบบของมันก็มาจากสิ่งนี้ สถาปนิกหลายคนมีหลักปรัชญาของตัวเองในการกำหนดปรัชญาสถาปัตยกรรมของตนเอง ตารางต่อไปนี้แสดงหลักคำสอนที่มีชื่อเสียง (และช่วงเวลา) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของสถาปนิกชื่อดังบางคน ดังที่เห็นได้ชัดเจน อาคารสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดซึ่งกล่าวถึงในตารางที่ 1 เป็นผลจากการพัฒนาเทคโนโลยีและได้พัฒนาคุณลักษณะด้านสุนทรียภาพเฉพาะของตัวเอง การศึกษานี้โดยการวิเคราะห์เชิงคุณภาพของปรัชญาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่และการวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ของวรรณกรรมที่มีอยู่ แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะทางสุนทรียศาสตร์หลักของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ตัวเอกหลักที่มักเกี่ยวข้องกับการพัฒนาของลัทธิสมัยใหม่สูงคือ Walter Gropius, Le Corbusier และ Ludwig Mies van der Rohe และ Adolf Loos

Walter Gropius และจุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

ในประเทศเยอรมนีสมัยใหม่คล้ายกับ Bauhaus ที่ Bauhaus ก่อตั้งโดย Walter Gropius ในปี 1919 มันแสวงหาเพื่อบูรณาการทุนการศึกษา (ศิลปะบริสุทธิ์) เข้ากับงานฝีมือ และนำมาซึ่งข้อมูลเชิงลึกใหม่ ๆ ในการฝึกอบรมศิลปะ Gropius เป็นคนมีวิสัยทัศน์และเป้าหมายของเขาคือการประสานเทคโนโลยีและศิลปะเข้าด้วยกัน ซึ่งเขาฝึกฝนนักออกแบบและสถาปนิกรุ่นใหม่ให้ปฏิเสธลัทธิประวัติศาสตร์และยอมรับความเชื่อใหม่ - ขบวนการสมัยใหม่ ในภาพรวมแล้ว Gropius ได้ค้นพบหลักคำสอนของสมัยใหม่อีกครั้งเป็นส่วนใหญ่ สถาปัตยกรรมที่พัฒนาไปสู่รูปแบบสากล (Frampton, 1983) ผนังกระจกที่ถูกระงับ ได้ให้กรณีที่ชัดเจนแล้ว แทนที่จะถูกไล่กลับจากเสาค้ำของอาคารก็ถูกระงับภายนอกคอลัมน์ทำให้สามารถแสดงความชัดเจนโดยไม่มีโครงสร้างได้การทำงาน

Le Corbusier กับแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของเครื่องจักร

คติประจำใจยอดนิยมของเลอ กอร์บูซีเยร์ที่ว่า "บ้านคือเครื่องจักรสำหรับการอยู่อาศัย" แสดงให้เห็นว่าสุนทรียศาสตร์ของเครื่องจักรเป็นแนวคิดที่สำคัญสำหรับฟังก์ชันการทำงาน การกำหนด

มาตรฐาน และเหตุผลนิยม ซึ่งล้วนเป็นรากฐานของแนวคิดเรื่องสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Corbusier, 1986) คติพจน์นี้หมายความว่าบ้านมีแนวคิดคล้ายคลึงกับเครื่องจักร และด้วยเหตุนี้ จึงควรสร้างในลักษณะเดียวกับที่เครื่องจักร (เช่น รถยนต์) ถูกสร้างขึ้น สิ่งนี้นำไปสู่แนวคิดเรื่องมาตรฐาน ซึ่งหมายถึงการผลิตต้นแบบที่ได้มาตรฐานสำหรับการก่อสร้าง Edward Jeanerette (ซึ่งเรียกอีกอย่างว่า Le Corbusier) ได้ขยายแนวคิดนี้ไปสู่ระดับเมือง (Evenson, 1969) แนวคิดนี้ยังนำไปสู่การแนะนำตรรกะ วิชาการ และการใช้เหตุผลเชิงระบบเป็นพื้นฐานสำหรับการออกแบบสถาปัตยกรรม และยังให้แนวทางเพิ่มเติมในการจัดระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่อยู่อาศัย'หลักการสมัยใหม่ที่สำคัญสำหรับ Le Corbusier คือการทำงาน และนี่คือจุดที่อุปมาของเครื่องจักรมีความสำคัญมากกล่าวโดยสรุปโดยสรุป การเน้นย้ำของเลอ กอร์บูซีเยร์ หากมีสิ่งใดที่ทำให้มาตรฐานเป็นกุญแจสำคัญในการบรรลุหน้าที่ของสถาปัตยกรรม

Mies van der Rohe

นักแสดงหลักในการทำให้เกิดสไตล์สากลคือ มีส ฟาน เดอร์ โรเฮ ร่วมกับ Walter Gropius และ Le Corbusier ในช่วงต้นทศวรรษ 1920 เขาได้ตอกย้ำแนวคิดเรื่องสไตล์สากลว่าเป็นการเคลื่อนไหวหลักของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ Mies สนับสนุนสถาปัตยกรรมแบบมินิมอลลิสต์ผ่านการใช้พื้นที่ ผนังม่าน เสาและคานให้น้อยที่สุด และการใช้วัสดุอุตสาหกรรมอย่างประหยัด เขาเปรียบเทียบว่าเสาและคานแข็งเป็นกระดูกในขณะที่ส่วนหุ้มเป็นผิวหนัง ดังนั้นสุภาษิตที่รู้จักกันดีของเขาคือ "ผิวหนังและกระดูก" Mies ส่งเสริมความยืดหยุ่นสูงสุดของรูปแบบเชิงพื้นที่ ซึ่งตามที่เขาพูดแสดงถึงประโยชน์ใช้สอยเชิงพื้นที่สูงสุด ความงามที่ทำจากเหล็กและกระจกของเขากลายเป็นแม่แบบสำหรับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่มานานหลายทศวรรษแม้กระทั่งหลังจากที่เขาเสียชีวิตแล้วในขณะเดียวกันการออกแบบของเขาก็มี แสดงออกถึงสุนทรียภาพในทางปฏิบัติเสมอ – ความงามที่ให้บริการผู้อยู่อาศัย

อดอล์ฟ โลสกับแนวคิดเรื่องอาชญากรรมเพื่อการตกแต่ง

อดอล์ฟ ลูส ในปี 1908 ตีพิมพ์เรียงความน้ำเชื้อของเขา “เครื่องประดับและอาชญากรรม” ซึ่งเขาให้เหตุผลในการยืนยันนี้ และก้าวหน้าว่าสถาปัตยกรรมควรละทิ้ง การตกแต่ง ลูสแย้งว่าเครื่องประดับใน อาคารมีจุดประสงค์เพื่อความเห็นแก่ตัวและเป็นเด็ก ความบันเทิง เขาสังเกตเห็นสิ่งนั้นเนื่องจากการผลิตจำนวนมาก ในบางประเทศ เครื่องประดับจึงไม่ทำหน้าที่ทางวัฒนธรรมอีกต่อไป และดังนั้นจึงไม่ควรมองว่าเป็นการแสดงออกถึงวัฒนธรรม

ตารางที่ 7 แสดงแนวคิด และสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตามแนวคิดของนักทฤษฎีสถาปัตยกรรม

ช่วงเวลา	แนวคิด	อาคาร	ปีที่สร้าง	นักทฤษฎี/สถาปนิก
1870-1933	Ornantmen-tation is Crime."	Steiner House Adolf Loos	1910	Adolf Loos
	"Form Follows Function."	Bauhaus School Walter Gropius	1926	Walter Gropius
1886-1924	"A house is a machine fer living in." Le Corbusier	Villa Savoye Le Corbusier	1929-1931	Le Corbusier
1886-1969	"Less is more."	Glass House Philip Johnson	1949	Philip Johnson
	"God is in the details."	Seagram Building Mies van der Rohe	1958	Mies van der Rohe
1867-1959	An idea is salvation by imagination. Frank Lloyd Wright	Falling Water Frank Lloyd Wright	1936-1939	Frank Lloyd Wright

ตารางที่ 8 แสดงการสรุปทฤษฎี แนวคิด สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตามแนวคิดนักทฤษฎีสถาปัตยกรรม

นักทฤษฎี (ปีเกิด–ปีเสียชีวิต)	แนวคิด	สถาปัตยกรรม	สถาปนิกผู้ออกแบบ	ปีที่ก่อสร้าง
Adolf Loos (1870–1933)	"Ornamentation is Crime."	Steiner House	Adolf Loos	1910
Louis Sullivan (1856–1924)	"Form Follows Function."	Bauhaus School	Walter Gropius	1926
Le Corbusier (1887–1965)	"A house is a machine for living in."	Villa Savoye	Le Corbusier	1929–1931
Mies van der Rohe (1886–1969)	"Less is more."	Glass House	Philip Johnson	1949
	"God is in the details."	Seagram Building	Mies van der Rohe	1958
Frank Lloyd Wright (1867–1959)	"An idea is salvation by imagination."	Falling Water	Frank Lloyd Wright	1936–1939

ที่มา: Hourakhsh Ahmad Nia*, Rokhsaneh Rahbarianyazd (2020) Aesthetics of Modern Architecture: A Semiological Survey on the Aesthetic Contribution of Modern Architecture Plato uses Eidos in some methodically different ways, sometimes meaning extension of a Form and sometimes meaning Form. Civil Engineering and Architecture 8(2): 66-76, 2020 http://www.hrpub.org

ตารางที่ 9 แสดงแนวคิดและลักษณะทางสถาปัตยกรรม

ยุค	ช่วงเวลา	แนวคิดหลัก	ลักษณะทางสถาปัตยกรรม
Arts and Crafts Movement	1860–1910	- ต่อต้านผลกระทบของปฏิวัติอุตสาหกรรม - ยกย่องงานหัตถกรรมและศิลปะประดับ	- ใช้วัสดุธรรมชาติ - หลังคาชัน ปล่องควันเด่น คานไม้เปิดเผย
Beaux-Arts Architecture	1885–1945	- คลาสสิกนิยม - ใช้รูปแบบจากนีโอคลาสสิก - เน้นความยิ่งใหญ่และสมมาตร	- ออกแบบเป็นทางการ สมมาตร หรูหรา - ประดับลวดลาย - หน้าจั่วสามเหลี่ยม
Art Nouveau	1890–1910	- ปฏิเสธแนวคิดอนุรักษ์นิยม - ศิลปะเพื่อใช้ในชีวิตประจำวัน - สนับสนุนการตกแต่ง	- เส้นโค้งธรรมชาติ ไม่สมมาตร - กระจกสี ลวดลายญี่ปุ่น
Gothic Revival / Neo-Gothic	1905–1930	- สร้างความรู้สึกยิ่งใหญ่ทางจิตวิญญาณ - ฟื้นฟูสถาปัตยกรรมยุคกลาง	- เส้นตั้งชัน- โค้งชี่โครง - หน้าจั่วชัน
Expressionism	1905–1925	- ต่อต้านสถาปัตยกรรมแบบวิชาการ - “Function follows form” - เน้นความรู้สึกภายใน	- รูปทรงเปลี่ยนแปลงเพื่ออารมณ์ - ลดทอนความสมจริง - ใช้นามธรรม
Futurism	1909–1945	- ยกย่องความเร็ว เทคโนโลยี - โลกจักรกลใหม่ - ต่อต้านประวัติศาสตร์	- เส้นยาวแสดงความเคลื่อนไหว - ปฏิเสธความงามแบบดั้งเดิม - เชิดชูเครื่องจักร
Constructivism	1914–1932	- โครงสร้างมีหน้าที่ทางสุนทรียะ - ศิลปะในชีวิตประจำวัน - รวมศิลปะและชีวิต	- ใช้เหล็กและแก้ว - ปรับใช้ลูกบาศก์ 3 มิติ - แนวนามธรรม Neoplastic
De Stijl	1917–1931	- สนับสนุนสีหลัก รูปทรงบริสุทธิ์ - ภาษาแบบสากล - จัดระเบียบจิตวิญญาณ	- ใช้สีหลัก (แดง เหลือง น้ำเงิน) - เส้นแนวตั้ง-นอน - รูปทรงเรขาคณิต
Art Deco	1925–1945	- ปฏิกิริยาต่อ Art Nouveau/Beaux-Arts - เน้นความหรูหรา เรียบง่าย	- ลายซิกแซก เส้นตรง รูปทรงซ้ำ - องค์ประกอบสมมาตร - ปูนปั้น หินขัด
Art Moderne / Machine Age	1935–1950	- ยุคสุดท้ายของ Art Deco - สะท้อนยุคเครื่องจักรและการผลิตจำนวนมาก	- กระจกบล็อก สแตนเลส - ผนังไม่สมมาตร หลังคาแบน - ขอบมน โค้งมน

ที่มา: Hourakhsh Ahmad Nia*, Rokhsaneh Rahbarianyazd (2020) Aesthetics of Modern Architecture: A Semiological Survey on the Aesthetic Contribution of Modern Architecture Plato uses Eidos in some methodically different ways, sometimes meaning extension of a Form and sometimes meaning Form. Civil Engineering and Architecture 8(2): 66-76, 2020 http://www.hrpub.org

ตารางที่ 10 แสดงการสรุปช่วงเวลาและจุดเด่นของสถาปัตยกรรมในสมัยต้นสมัยใหม่ (SUMMARY OF ARCHITECTURAL PERIODS)

ยุคสมัย	ช่วงเวลา	รูปแบบเด่น	ลักษณะสำคัญ
ศตวรรษที่ 19	1800–1900 AD	- International Neoclassicism - École des Beaux Arts - Victorian Gothic	- เน้นสัดส่วนแบบโรมัน ผสมอิทธิพลกรีก (เช่น เสาหน้าจั่ว ฯลฯ) - การศึกษาของ École เน้นผังกริดแบบเข้มงวด - Victorian Gothic เน้นรายละเอียดตกแต่ง - ปฏิวัติอุตสาหกรรมช่วยให้เกิดวัสดุใหม่ - แนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เริ่มต้นขึ้น
ศตวรรษที่ 20	1890–2004 AD	- Organic - Mechanical - Sculptural - Art Deco (Art Nouveau)	- พัฒนาแนวคิดใหม่ของสถาปัตยกรรม - รูปแบบเก่ายังมีอยู่ แต่รูปแบบใหม่เพิ่มขึ้น - แบ่งออกเป็น 4 แนวทาง: • **Organic** – รูปแบบธรรมชาติ • **Mechanical** – คล้ายเครื่องจักร • **Sculptural** – เป็นเหมือนประติมากรรม • **Art Deco** – เน้นความประณีตตกแต่ง - เกิดความหลากหลายและยังพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

สไตล์สากล (The International Style) 1920-1965

สไตล์สากลเป็นปฏิกิริยาต่อต้านสไตล์นักประวัติศาสตร์และอาร์ตนูโวในปี 19 ไทยและ 20 ไทย ศตวรรษ เป็นการฝ่าฝืนประเพณีอย่างหมดจด ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว สไตล์นี้กลายเป็นที่ฮือฮาในสหรัฐอเมริกา ท่ามกลางอคติของนาซีในเยอรมนี และ Bauhaus ได้ริเริ่มแนวคิดที่นำไปสู่จุดสุดยอดในสหรัฐอเมริกา สไตล์นี้มีความเกี่ยวข้องกับอาคารหรู ลักษณะของสไตล์สากลคือการเน้นที่ความเข้มงวด เส้นสายที่สะอาดตา สีขาวทางคลินิก ใบหน้าที่โล้น และการปฏิเสธเครื่องประดับโดยสิ้นเชิง จุดเด่นของสไตล์นี้คือการเน้นที่ปริมาตรมากกว่ามวล มากจนสามารถถ่ายทอดออร่าของความเบาและไร้น้ำหนักโดยใช้ผนังม่านบางๆ พื้นที่เปิดโล่ง สุนทรียศาสตร์ของเครื่องจักร นวัตกรรมที่ทันสมัยในเทคโนโลยีการก่อสร้าง การผลิตชิ้นส่วนสำเร็จรูป และการใช้วัสดุอย่างซื่อสัตย์ รูปแบบนี้สนับสนุนว่าอาคารควรได้รับการออกแบบให้มีเหตุผลและเป็นวิทยาศาสตร์ในองค์กร ซึ่งกำหนดการค้นหาความซื่อสัตย์ ความประหยัด และประโยชน์ใช้สอยที่ตอบสนองความต้องการใหม่ของสังคมในขณะเดียวกันก็ดึงดูดรสนิยมทางสุนทรีย์ แก้วและเหล็กกล้าเมื่อรวมกับคอนกรีตเสริมเหล็กที่มักจะมองเห็นได้น้อยกว่าเป็นวัสดุที่มีลักษณะเฉพาะในการก่อสร้าง ตามอัตภาพ หลังคาจะแบนและโดยปกติการก่อสร้างจะเป็นโครงเหล็กหรือคอนกรีตเสริมเหล็กซึ่งซ่อนไว้ในทางยุทธวิธีเพื่อแสดงภาพการผลิตแบบบางน้ำหนักเบาซึ่งยังคงเป็นจุดสูงสุด

ความโหดร้าย (Brutalism)

ความโหดร้ายเป็นขบวนการทางสถาปัตยกรรมที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อแก้ไขขบวนการสมัยใหม่ นอกจากนี้ยังเป็นปฏิกิริยาต่อต้านขบวนการสมัยใหม่ที่อ้างว่าขนาดของมันไม่สำคัญและผลที่ตามมาจึงไม่ตอบสนองวัตถุประสงค์สำหรับสถาปัตยกรรม นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นว่าขบวนการสมัยใหม่ยังบกพร่องในด้านประโยชน์ใช้สอย Reyner Banham นักวิจารณ์สถาปัตยกรรมเป็นคนแรกที่คิดค้นคำว่า "Brutalism" เพื่อแสดงความกังวลเกี่ยวกับเรื่องนี้ในสิ่งพิมพ์ของเขาเมื่อปี 1966 "ความโหดร้ายแบบใหม่ จริยธรรมหรือสุนทรียศาสตร์" ด้วยเหตุนี้ การเคลื่อนไหวจึงกำหนดจุดสูงสุดด้วยความยิ่งใหญ่ ความยิ่งใหญ่ และความกล้าหาญ และก้าวหน้าจนขบวนการสมัยใหม่ควรยอมรับมัน (Lozanovska, 2015) แม้ว่า Reyner Banham จะแสดงออกก็ตาม

ความกังวลทางวิชาการ เลอ กอร์บูซีเยร์ สถาปนิกชาวฝรั่งเศสได้สาธิตแพรซิส ดังนั้น แนวคิดนี้จึงเริ่มต้นขึ้นในฝรั่งเศส Brutalism เป็นปรัชญาทางสถาปัตยกรรมที่สนับสนุนการแสดงออกที่เป็นทางการมากขึ้น โดยที่ฟังก์ชันและวัสดุมีความซื่อสัตย์และเปิดเผย จุดแข็งของมันคือการใช้คอนกรีตจำนวนมากและมุมที่ซ้ำกัน จากข้อมูลของ Royal Institute of British Architects (RIBA) ลักษณะความงามที่สำคัญที่สุดของอาคาร Brutalist คือ

- รูปร่างที่ไม่ธรรมดา
- วัสดุที่ดูหนัก
- หน้าต่างค่อนข้างเล็ก
- แบบฟอร์มขนาดใหญ่
- พื้นผิวหยาบที่ยังไม่เสร็จ

การจัดกลุ่มสถาปนิกที่ปฏิบัติงานทั้งหมดในช่วงเวลานั้นภายใต้หัวข้อที่จำกัดนั้นค่อนข้างจะยาก วิธีที่ง่ายที่สุดคือการสร้างหมวดหมู่ทั่วไปที่ประกอบด้วยรูปแบบที่แพร่หลายสี่แบบในช่วงเวลานั้น แนวทางการออกแบบพื้นฐานทั้งสี่ประการนี้ ได้แก่

1. สถาปัตยกรรมออร์แกนิก (Organic Architecture) 1908 Onward สถาปัตยกรรมนั้นอิงตามขนาดของมนุษย์ โครงสร้างจะต้องได้รับการออกแบบให้สอดคล้องกับธรรมชาติ วัสดุต่างๆ จะถูกใช้เฉพาะเพื่อจุดประสงค์และหน้าที่ที่ตั้งใจไว้เท่านั้น การประดับตกแต่งจะถูกกำจัดหรือลดให้เหลือน้อยที่สุดเพื่อให้รูปแบบที่แท้จริงของอาคารปรากฏออกมา สถาปัตยกรรมออร์แกนิกเป็นปรัชญาที่อาคารและของมันสภาพแวดล้อมเป็นหนึ่งเดียวกันโดยสิ้นเชิงFrank Lloyd Wright ได้พัฒนาปรัชญาของสถาปัตยกรรมออร์แกนิกเพื่อสร้างแนวความคิดที่ว่าอาคารวิวัฒนาการมาจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม เป็นที่คาดหวังเพิ่มเติมว่าจะต้องมีความสามัคคีระหว่างทุกส่วนของอาคาร และอาคารจะต้องรวมกันเป็นหนึ่งเดียว จุดเด่นของสถาปัตยกรรมออร์แกนิกสะท้อนให้

เห็นความจริงที่ว่าตัวอาคารคือสิ่งมีชีวิต ดังนั้นทุกส่วนของอาคารตั้งแต่ผนังกั้นไปจนถึงผนัง พื้นที่ไปจนถึงเฟอร์นิเจอร์ที่เติมเต็มจะต้องสัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบและเป็นจริงด้วยวิธีนี้ สถาปัตยกรรมออร์แกนิกสะท้อนถึงระบบการเรียงลำดับทางชีวภาพของธรรมชาติ (Wright, 1954)

หมวดหมู่นี้เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมของ Adolf Loos ซึ่งประกอบอาชีพอยู่ในยุโรป เขาเสนอความเชื่อมโยงระหว่างการประดับตกแต่ง (การเพิ่มองค์ประกอบเพื่อจุดประสงค์ในการตกแต่ง) และความผิดต่อความซื่อสัตย์ของโครงสร้าง ปรัชญาของเขาแสดงออกอย่างชัดเจนผ่านการตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมที่มีชื่อว่า “Ornament and Crime”

2. <u>สถาปัตยกรรมเครื่องจักร (Mechanical Architecture)</u> สถาปัตยกรรมของนักออกแบบเครื่องกลมองว่าอาคารเป็นเครื่องจักรสำหรับใช้งาน ปรัชญานี้ถูกนำมาประยุกต์ใช้กับอาคารไม่ว่าจะใช้เป็นโบสถ์ โรงงาน บ้าน หรืออาคารสำนักงานสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบนี้มักเรียกกันว่า “สไตล์นานาชาติ” ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่มีการอ้างอิงบริบทถึงวัฒนธรรม ประเทศ หรือประเพณีท้องถิ่น โครงเหล็กที่มีผิวกระจกเป็นตัวอย่างของรูปแบบนี้ การตกแต่งถูกละทิ้งไปเนื่องจากไม่ได้สะท้อนถึงความจำเป็นของโครงสร้าง รูปแบบสถาปัตยกรรมนี้ยังคงดำรงอยู่ในรูปแบบการออกแบบในปัจจุบัน ในช่วงเวลานั้น รูปแบบนี้ค่อนข้างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว กระแสที่เรียกว่า “นักอนาคตนิยม” เกิดขึ้นจากปรัชญานี้ อันโตเนีย ซานเตเลียเป็นบุคคลสำคัญในกระแสนี้

ปรัชญาของซานเตเลียซึ่งเรียกว่า "ลัทธิอนาคตนิยม" ได้รับแรงบันดาลใจจากโลกเครื่องจักรยุคใหม่ซึ่งเป็นประสบการณ์ในสมัยนั้น เขาเชื่อว่าเนื่องจากวัฒนธรรมโบราณได้รับแรงบันดาลใจจากโลกในยุคนั้น จึงเป็นเรื่องถูกต้องที่จะทำเช่นเดียวกันในตอนนี้ สถาปัตยกรรมยุคใหม่ควรเป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ชั่วคราวตามทฤษฎีของการเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลง สถาปัตยกรรมเช่นเดียวกับเครื่องจักร ควรคงสถานะที่รับรู้การเคลื่อนไหว อยู่เสมอ การออกแบบของ Antonio Sant'Elia มีความซับซ้อนอย่างเหลือเชื่อในระดับของการมองการณ์ไกลที่เขาใช้ เมืองและการพัฒนาที่ออกแบบโดยใช้ปรัชญาของเขาเป็นการออกแบบที่วางแผนไว้สำหรับการเคลื่อนไหว สถาปัตยกรรมควรผสานเข้ากับเทคโนโลยีของยานพาหนะ รถไฟ เครื่องบิน และการเคลื่อนไหว การออกแบบของเขาได้ผสานทุกแง่มุมของชีวิตในยุคปัจจุบันเข้าด้วยกัน เป็นเรื่องน่าเสียดายที่วิสัยทัศน์ของเขาได้ตายไปพร้อมกับเขาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี 1916 การเสียชีวิตของเขาหมายถึงการล่มสลายของขบวนการอนาคตนิยม

3. สถาปัตยกรรมประติมากรรม (Sculptural Architecture) กระแสศิลปะในการออกแบบใช้แนวทางเชิงศิลปะมากขึ้น ผู้ปฏิบัติเหล่านี้เน้นที่เส้นสายและรูปแบบของอาคาร มากกว่าวิธีการก่อสร้างในทางปฏิบัติอย่างเคร่งครัดผลงานมีลักษณะโค้งมนคล้ายกับโครงสร้างแบบออร์แกนิกแต่เป็นนามธรรมเพื่อให้ตัวอาคารดูเหมือนเป็นประติมากรรม กระแสนี้เป็นพื้นฐานของกระแส "เอ็กซ์เพรสชันนิสม์" ที่เริ่มขึ้นในเยอรมนี เยอรมนีแทบจะกลายเป็นสังคมที่ตายแล้วในช่วงปลายสงครามโลกครั้งที่หนึ่งเป้าหมายและคุณค่าของผู้คน รวมถึงสภาพแวดล้อมทางกายภาพ ถูกทำลายลงด้วยความรุนแรงของสงคราม การทำลายล้างนี้เปิดโอกาสให้สถาปนิกสร้างรูปแบบใหม่ๆ ที่สะท้อนวัฒนธรรมในลักษณะทางศิลปะทฤษฎีของเอ็กซ์เพรสชันนิสม์คือโลกที่ดีกว่าสามารถกระตุ้นและบรรลุผลได้ด้วยการออกแบบสถาปัตยกรรมที่ดีขึ้น สถาปัตยกรรมถูกมองว่าเป็นการรวบรวมอารมณ์อันทรงพลังของสังคม การออกแบบสถาปัตยกรรมใหม่เน้นที่การสะท้อนอารมณ์เหล่านี้โดยเฉพาะ โครงสร้างต่าง ๆ เช่นหอคอยไอน์สไตน์ (Sharp, 1966) แสดงให้เห็นถึงกระแสนี้ ข้อเท็จจริงที่น่าสนใจอย่างหนึ่งของทฤษฎีที่พัฒนาขึ้นเหล่านี้ก็คือ สถาปนิกสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระระหว่างการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ความคิดและปรัชญาได้รับการแบ่งปัน ถกเถียง และรวมเข้าด้วยกันในขณะที่กลุ่มปัญญาชนมีจำนวนมากขึ้นและลดน้อยลง ขึ้นอยู่กับความแข็งแกร่งของพวกเขาในขณะนั้น การแลกเปลี่ยนทฤษฎีเหล่านี้ทำให้เกิดรูปแบบการออกแบบที่หลากหลายสถาปัตยกรรมแบบผสมผสานได้รับการพัฒนาขึ้นในขณะที่รูปแบบและความสามารถของแต่ละคนได้รับการฝึกฝน

เลอ กอร์บูซีเยร์เป็นสถาปนิกคนหนึ่งที่สามารถผสมผสานระหว่างกลุ่มที่แตกต่างหรือเสริมซึ่งกันและกันได้อย่างง่ายดาย การออกแบบในช่วงแรกของเขาใช้เครื่องจักรล้วนๆ ซึ่งมาจากปรัชญาของเขาที่ว่า “บ้านเป็นเครื่องจักรสำหรับอยู่อาศัย” นอกจากนี้ เขายังเชี่ยวชาญในการนำปรัชญาประติมากรรมมาใช้อย่างประสบความสำเร็จความสำเร็จนี้เห็นได้ชัดในโบสถ์นอเทรอดามดูโอต์ที่รอนชองป์

4. Art Deco (Art Nouveau) ประเภทที่สี่ขัดแย้งกับสามประเภทแรก สไตล์อาร์ตเดโคได้นำสัญลักษณ์และการตกแต่งกลับมาใช้อีกครั้ง สัญลักษณ์มักจะถูกนำมาใช้อย่างสุดโต่งทั้งในด้านผังและความสูงขบวนการฟิวเจอริสม์และเอ็กซ์เพรสชันนิสม์เป็นอิทธิพลในช่วงแรกต่อการพัฒนาสไตล์อาร์ตเดโค น่าสนใจที่การพัฒนาสไตล์ที่สี่นี้ขนานไปกับสถาปัตยกรรมในยุคก่อนๆในยุคก่อน ๆ สไตล์การปกครองจะถูกนำมาใช้และนำมาใช้จนกว่าจะเกิดปฏิกิริยาตอบโต้ ซึ่งขัดกับปรัชญาสถาปัตยกรรมการปกครอง

อาร์ตเดโคเป็นปฏิกิริยาต่อสามประเภทที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้การเคลื่อนไหวในช่วงแรกนั้นได้กำจัดการประดับตกแต่งและการตกแต่งที่ไม่จำเป็นออกไป อาร์ตเดโคได้นำการประดับตกแต่งกลับมาอีกครั้งด้วยความมุ่งมั่น สไตล์นี้อาจเทียบได้กับการเคลื่อนไหวของโรโกโก อาร์ตเดโคมีความเปิดกว้างและคล่องตัวมากกว่าการออกแบบที่เห็นในสมัยโรโกโกมาก สไตล์อาร์ตเดโคนำเสนอการนำรูปแบบสองมิติมาใช้ในการออกแบบสถาปัตยกรรมและการตกแต่ง การเคลื่อนไหวนี้เป็นการตีความความลื่นไหลในการออกแบบอาคารแบบออร์แกนิกมากกว่าสไตล์อื่น ๆ ในยุคนั้นตัวอย่างที่เรียบง่ายนำเสนอการวางแผนแบบสมมาตรพร้อมรูปแบบการตกแต่งที่รวมอยู่ในงานตกแต่งอาคาร ตัวอย่างที่รุนแรงที่สุดของหมวดหมู่นี้เห็นได้จากผลงานของอันโตนิโอ เกาดีแห่งสเปน อันโตนิโอ เกาดีมองว่าการออกแบบสถาปัตยกรรมเป็นการตีความองค์ประกอบต่างๆ อย่างออร์แกนิก นามสกุล "เกาดี" เป็นคำนำหน้าคำว่า "ฉูดฉาด" ซึ่งใช้กันทั่วไป แปลว่า แสดงออก ไม่เข้าที่ หรือ "นอกแผนที่" เมื่อเทียบกับบริบท เกาดี้ได้นำเสนอการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างสถาปัตยกรรมแบบมาตรฐานเนื่องจากในธรรมชาติไม่มีเส้นตรงจริง จึงไม่ควรมีความเป็นเส้นตรงในอาคารที่สร้างขึ้นเพื่อสะท้อนถึงธรรมชาติของมนุษย์การออกแบบของเขาสะท้อนถึงอุดมคติข้อนี้

ผลพวงของศิลปะตะวันตกหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เป็นภาพที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดกับทัศนศิลป์อเมริกันในช่วงทศวรรษ 1960 และต้นทศวรรษ 1970 อย่างไรก็ตาม การออกแบบ De Stijl และการออกแบบแบบดั้งเดิมของญี่ปุ่นได้รับการยอมรับโดยทั่วไปว่าเป็นผู้บุกเบิกของความเรียบง่าย ความเคลื่อนไหวในทางสถาปัตยกรรม มินิมอลลิสม์เป็นอุดมการณ์ที่ลดทอนซึ่งยึดถือลัทธิสมัยใหม่ นอกจากนี้ยังถูกมองว่าเป็นอุดมการณ์เชิงปฏิกิริยาที่ต่อต้านการแสดงออกทางนามธรรมและการเปลี่ยนผ่านไปสู่ศิลปะหลังมินิมอล สถาปัตยกรรมแบบมินิมัลลิสต์คือความพยายามที่จะขจัด "สิ่งที่ไม่จำเป็น" ทั้งหมดออกไปจนกว่าจะบรรลุถึงความเรียบง่าย (Cerver, 1997) นี่ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีการประดับตกแต่งโดยสิ้นเชิง แต่มันบ่งบอกถึงสภาวะที่ไม่สามารถเอาสิ่งอื่นใดออกได้เพื่อปรับปรุงคุณภาพของการออกแบบ (Bertoni, 2002) ภายในอุดมการณ์นี้ องค์ประกอบการออกแบบแสดงถึงความรู้สึกเรียบง่ายโดยปกติแล้ว การจัดพื้นที่แบบเปิดโล่ง สีที่กลมกลืน รูปทรงเรขาคณิตพื้นฐาน องค์ประกอบที่ไม่มีการตกแต่งพื้นผิวที่เป็นธรรมชาติ พื้นผิวที่สะอาด เรียบร้อยและตรง ส่วนประกอบหน้าต่างบานใหญ่และพื้นที่เชิงลบที่น่าพอใจ หลังคาแบนหรือเกือบแบนวัสดุที่เรียบง่ายใช้การทำซ้ำเพื่อให้ได้ความเรียบง่ายสถาปนิกแบบมินิมัลลิสต์ไม่ได้สนใจแต่เพียงคุณสมบัติด้านความงามทางกายภาพของอาคารเท่านั้น แต่ยังรวมถึงความงามทางจิตวิญญาณและสิ่งที่มองไม่เห็นด้วยเช่นกัน

พวกเขาทำเช่นนั้นโดยการได้ยินจากอาคารและให้ความสนใจกับพื้นที่ รายละเอียด ธรรมชาติ ผู้คน และวัสดุ (Bertoni, 2002)

ตลอดประวัติศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ มีความผันผวนในด้านความเข้าใจด้านสุนทรียศาสตร์และปรัชญาของการก่อสร้างด้านสุนทรียศาสตร์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้มีมุมมองที่แตกต่างกันในความเข้าใจเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ซึ่งนำไปสู่รูปแบบสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกัน ดังที่ได้อธิบายไว้ก่อนหน้านี้ว่า สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยแนวคิดที่ถ่ายทอดไว้ในปรัชญาสำคัญ ๆ เช่น บ้านเป็นเครื่องจักรในการอยู่อาศัยรูปแบบตามการใช้งานและการตกแต่งเป็นอาชญากรรมที่มุ่งได้รับประโยชน์จากทรัพย์สินทางเทคโนโลยีอันเป็นผลมาจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม แม้ว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จะได้รับชื่อเสียงเชิงลบจากการปฏิเสธรูปแบบดั้งเดิมก็ตาม การศึกษานี้ยังเน้นรูปแบบสถาปัตยกรรมบางรูปแบบในยุคสมัยใหม่ เช่น ขบวนการศิลปะและหัตถกรรม สถาปัตยกรรมโบซ์อาร์ตส์ อาร์ตนูโว และการฟื้นฟูกอทิก ซึ่งดูเหมือนว่าจะนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้อย่างมีเหตุผลในลักษณะที่ยังคงมองเห็นความถูกต้องของท้องถิ่นได้ ทันทีที่ลัทธิแห่งอนาคตและการแสดงออกกลายเป็นวิธีการก่อสร้างทางสถาปัตยกรรม ก็เห็นได้ชัดว่านี่เป็นก้าวสำคัญในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ การบิดเบือนของรูปแบบสำหรับผลกระทบทางอารมณ์ (ซึ่งเป็นปรัชญาของการออกแบบ Expressionism และลัทธิแห่งอนาคตที่เน้นความงามของความเร็วและเทคโนโลยี) เปิดมุมมองใหม่ในประวัติศาสตร์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ หลังจากนั้น สถาปนิกชื่อดัง (ขึ้นอยู่กับยุคสมัย) เช่น Le Corbusier, Walter Gropious, Adolf Loos และ Mies van der Rohe ก็ได้ดำเนินตามอุดมการณ์เดียวกัน แนวโน้มเหตุผลนิยม รูปแบบนิยม และแนวโน้มเชิงหน้าที่เป็นปัจจัยหลัก 3 ประการที่พัฒนาขึ้นจากปรัชญาการก่อสร้างสมัยใหม่

สรุปประเด็นสำคัญสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนปลาย (Late Modernism) และการล่มสลายของอุดมการณ์สมัยใหม่ ช่วงปี ค.ศ. 1945–1972 ถือเป็นระยะเวลาแห่งการขยายตัวและทบทวนอุดมการณ์ของขบวนการสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ซึ่งการประเมินในมิติทางสุนทรียศาสตร์ได้แสดงให้เห็นการจำแนกรูปแบบของสถาปัตยกรรมในยุคสมัยใหม่ตอนปลาย (Late Modernism) ออกเป็น 4 ประเภทหลัก ได้แก่ สไตล์สากล (International Style), สถาปัตยกรรมออร์แกนิก (Organic Architecture), ลัทธิโหดร้าย (Brutalism), และลัทธิมินิมอล (Minimalism) ซึ่งต่างพยายามเสนอภาษาทางสถาปัตยกรรมใหม่ ๆ ที่ยังคงยึดโยงกับแก่นกลางของขบวนการสมัยใหม่ แม้จะมีความพยายามสร้างความชอบธรรมทางตรรกะและประสิทธิภาพเชิงฟังก์ชันให้แก่งานสถาปัตยกรรม แต่การศึกษานี้พบว่าการผลักดันแนวคิด “เครื่องจักรสำหรับการอยู่อาศัย” ตามแนวทางของ Le Corbusier และหลักการ CIAM ได้นำไปสู่การลดทอนความซับซ้อนทางสุนทรียะ ความรู้สึกของสถานที่ และมิติทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญที่ทำให้สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ไม่สามารถตอบสนองต่อความคาดหวังของผู้ใช้งานได้ในระยะยาว

กรณีศึกษาเชิงสัญลักษณ์ของความล้มเหลวนี้คือการรื้อถอนอาคารชุด Pruitt–Igoe ในปี ค.ศ. 1972 ซึ่ง Charles Jencks ขนานนามว่าเป็น “วันตายของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่” เนื่องจากตัวอาคารซึ่งออกแบบตามอุดมการณ์ CIAM กลับไม่สามารถสร้างคุณภาพชีวิตหรือความรู้สึกเป็นเจ้าของให้แก่ผู้อยู่อาศัยได้ ทั้งยังประสบปัญหาในด้านความเสื่อมโทรมและการปฏิเสธจากชุมชน ส่งผลให้เกิดคำถามถึงขีดจำกัดของสุนทรียศาสตร์แบบสมัยใหม่ และเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญสู่การถือกำเนิดของสถาปัตยกรรมหลังสมัยใหม่ (Postmodern Architecture)

จากการวิเคราะห์ พบว่าสาเหตุของความล้มเหลวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การขาดความงามหรือความวิจิตรทางรูปทรงเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการละเลยมิติของ บริบททางวัฒนธรรม, ความรู้สึกของสถานที่ (sense of place), และ ประสบการณ์ของผู้ใช้งาน ซึ่งไม่สามารถเติมเต็มได้ด้วยตรรกะทางโครงสร้างหรือเทคโนโลยีเพียงลำพัง

การศึกษานี้จึงเสนอให้มองสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนปลายในฐานะช่วงเปลี่ยนผ่านสำคัญ ซึ่งแม้จะยืนยันความเชื่อมั่นในหน้าที่ การใช้สอย และตรรกะทางวิทยาศาสตร์ แต่ก็เผยให้เห็นถึงข้อจำกัดในความเข้าใจมนุษย์ในฐานะผู้รับรู้ ผู้ครอบครอง และผู้สร้างความหมายให้แก่พื้นที่ ดังนั้น ความสัมพันธ์ระหว่าง คุณภาพชีวิต กับ คุณค่าทางสุนทรียะของสถาปัตยกรรม จึงเป็นประเด็นสำคัญที่ต้องได้รับการศึกษาเพิ่มเติมอย่างลุ่มลึก

2.5 สรุปนิยามและกรอบความหมายของแนวคิดพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมที่ใช้ในงานวิจัย

แนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” (Space–Surface) ที่ปรากฏในงานวิจัยนี้ มีจุดเริ่มต้นทางความคิดตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผ่านการเสนอทฤษฎี Bekleidung หรือ “การหุ้ม” ของ กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ และได้รับการต่อยอดโดย อดอล์ฟ โลส จนกลายเป็นกรอบแนวคิดสำคัญในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะในมิติที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ภายใน, พื้นผิวของสถาปัตยกรรม และบทบาทของการ “ครอบคลุม” (enclosure) ทั้งในเชิงโครงสร้างและนัยสัญลักษณ์

แนวคิด Space–Surface จึงไม่ใช่เพียงการรับรู้พื้นที่ว่างหรือการจัดองค์ประกอบของพื้นผิว แต่ยังสะท้อนการเชื่อมโยงกันระหว่างฟังก์ชัน การรับรู้ทางประสาทสัมผัส และวัฒนธรรมของมนุษย์ ที่แฝงอยู่ในวัสดุ เทคนิคการก่อสร้าง และกระบวนการออกแบบ โดยมีความเชื่อมโยงกับคำว่า “ห้อง” (Room) ซึ่ง หลุยส์ คาห์น เคยกล่าวไว้ว่า “ห้องคือจุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรม”

เซมเปอร์ ได้เสนอแนวคิดการหุ้ม (Bekleidung) ว่าเป็นการตอบสนองสัญชาตญาณดั้งเดิมของมนุษย์ในการ “กำบัง” และ “กำหนดขอบเขต” ซึ่งมาก่อนแนวคิดเรื่องโครงสร้างหรือพื้นที่เชิงฟังก์ชันทั้งหมด กล่าวคือ พื้นผิว (Surface) ไม่ได้เป็นเพียงผิวภายนอกของอาคารเท่านั้น แต่เป็นกลไก

สำคัญที่หล่อหลอมและจำแนกความหมายของพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม (Space) ด้วย ในลักษณะนี้ Space–Surface จึงทำหน้าที่เป็น “ตัวกลาง” ในการถ่ายทอดเจตจำนงทางสถาปัตยกรรม และเป็นสิ่งที่กำหนดวิธีการใช้งาน การรับรู้ และการครอบครองอาคาร

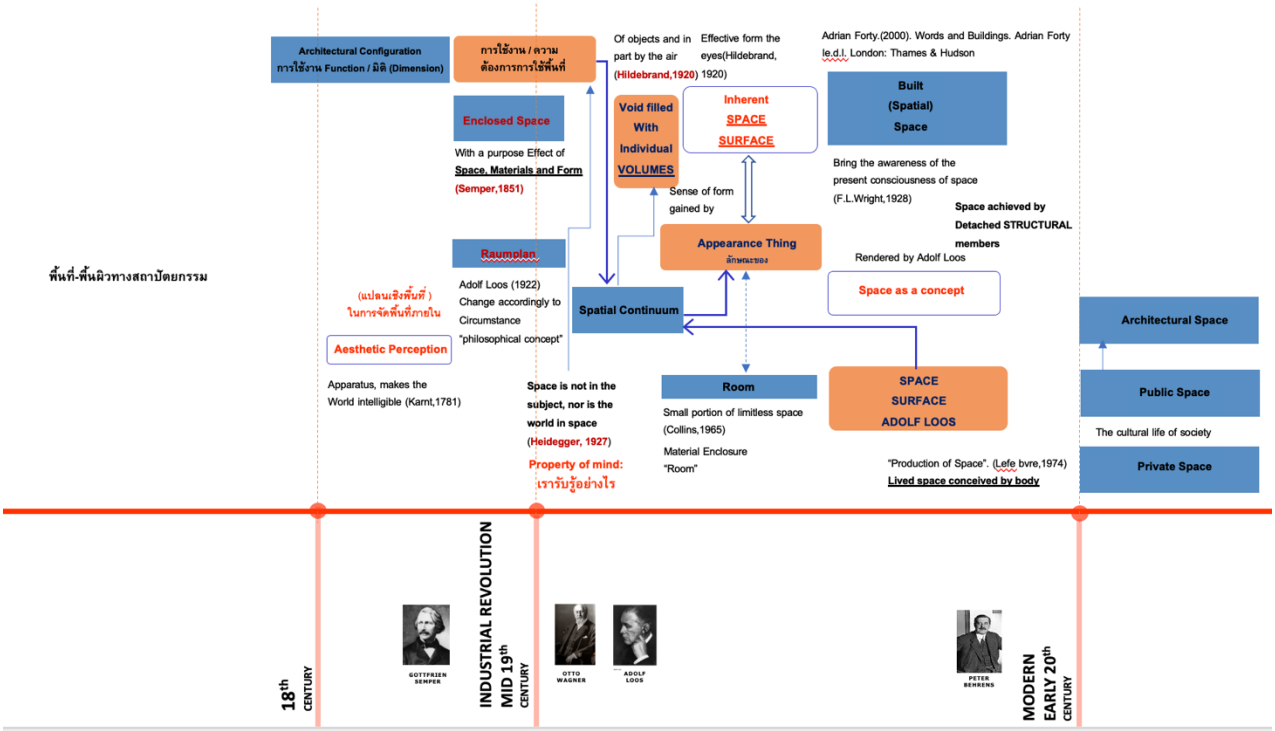
ในความหมายทั่วไป แนวคิด Space–Surface อาจถูกใช้เพื่ออธิบายลักษณะทางกายภาพและความสุนทรียะของสิ่งของ เครื่องใช้ หรือศิลปวัตถุอื่น ๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น โดยเน้นที่การพิจารณาจากรูปแบบภายนอก วัสดุ วิธีการผลิต และคุณค่าทางศิลปะ แต่ในความหมายเฉพาะเจาะจงทางสถาปัตยกรรม แนวคิด Space–Surface หมายถึงกรอบความคิดที่พิจารณาการแสดงออกของพื้นที่ว่างและพื้นผิวว่าเป็นระบบสัมพันธ์กับโครงสร้าง สัจจะวัสดุ เทคนิคการก่อสร้าง และวิธีการประกอบกันขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ซึ่งทั้งหมดล้วนมีบทบาทในการสร้างคุณค่าและความหมายให้แก่งานออกแบบ

แนวคิดนี้จะถูกนำมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์กรณีศึกษาในงานวิจัย โดยพิจารณาจากปฏิสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางกายภาพกับการรับรู้ของมนุษย์ และการแปลความหมายของพื้นที่ในฐานะประสบการณ์ทางสถาปัตยกรรมที่สัมพันธ์กับเวลา สถานที่ และความเป็นเจ้าของ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
การเกิดขึ้นของแนวคิดทฤษฎีพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม-พื้นผิว ในศตวรรษที่ 19 (THE EMERGENCE OF THE CONCEPT IN THE NINETEENTH CENTURY : Theories of Architectural Space-Surface)

3.1 พัฒนาการของพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย



ภาพที่ 46 พัฒนากาของพื้นที่ว่าง-พื้นผิว ในงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

3.1.1 สถาปัตยกรรมพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม-พื้นผิว (An Architecture of Space / An Architecture without Surface)

สถาปนิกและนักทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมผู้สนับสนุนสถาปัตยกรรมสมัยใหม่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ตอนต้น (1868-1940) ช่วงเริ่มต้นของ Modern Architecture และพัฒนาการแนวคิดยุคปลายศตวรรษที่ 19 และเริ่มต้นศตวรรษใหม่ที่ 20 นั้นเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านที่วิถีชีวิตใหม่ของผู้คนอันเป็นผลมาจากระบบเศรษฐกิจ การเมืองและความรู้เทคโนโลยีมาถึงจุดที่ความต้องการสถาปัตยกรรมแบบใหม่ ในศตวรรษที่ 20 มีการลดคุณค่าของประเพณีโบราณซึ่งนำไปสู่การแก้ไขเกณฑ์ของ "ความงาม" ในสถาปัตยกรรม ดังนั้นองค์ประกอบของพื้นที่และปริมาตรจึงเริ่มสร้างขึ้นไม่

ได้มาจากรูปแบบความสมมาตรภายนอกของอาคาร แต่มาจากการความต้องการก่อสร้างพื้นที่ภายในที่เหมาะสมซึ่งสะท้อนให้เห็นในการก่อสร้างปริมาตรภายนอกของอาคารในช่วงรอยต่อนี้เองที่ทั้งแนวคิดในเรื่อง Space-Surface ของ Gottfried Semper, Otto Wagner, Adolf loos, และ Peter Behrens ลำดับความสำคัญในการประเมินปัจจัยการแปรสัณฐานในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ถูกนำไปต่อยอดพัฒนา ทั้งเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยและเกิดชุดความคิดที่เป็นรากฐานสำคัญของ Modern Architecture ที่เราอาจจะสรุปประเด็นผ่านนักทฤษฎีและสถาปนิกคนสำคัญในช่วงคาบเกี่ยวของศตวรรษที่ 19 และ 20

3.1.1.1 กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (Gottfried Semper)

เซมเปอร์ กล่าวถึง องค์ประกอบพื้นฐานทางสถาปัตยกรรม The four element of architecture “ Heart – fire, ceramics, Roof (carpentry), Enclosure – weaving, wall and Mound – stone masonry” เป็นจุดเริ่มต้นในการออกแบบก่อสร้างที่อยู่อาศัย โดยสิ่งก่อสร้างนั้นเกิดขึ้นจากการสร้างพื้นผิวด้วยลักษณะการทักทอของผืนผ้าเสมือนการสร้างผนังปิดล้อม“พื้นที่ว่าง” เพื่อความเป็นอยู่ที่ปลอดภัยจากสภาพแวดล้อม ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 สถาปนิกชาวเยอรมันอย่างเซมเปอร์ ได้สร้างทฤษฎีเกี่ยวกับการห่อหุ้มหรือเปลือก กล่าวว่า “เป็นจุดกำเนิดของงานสถาปัตยกรรมห่อหุ้มพื้นที่” องค์ประกอบแรกของสถาปัตยกรรมจึงไม่ใช่โครงสร้างแต่เป็นเปลือกผนัง หรือพื้นผิวห่อหุ้มที่แบ่งแยกพื้นที่ภายในออกจากพื้นที่ภายนอก ซึ่งสถาปนิกในยุคสมัยต่อมาก็ล้วนพยายามสร้างสิ่งที่เรียกว่าเปลือกหรือพื้นผิวภายนอกนี้เพื่อแสดงภาพลักษณ์และตัวตนสู่ภายนอก (ต้นข้าว, 2553) โดยมีที่มาจากการเล่าถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่เป็นสิ่งห่อหุ้มร่างกายมนุษย์และเป็นตัวแทนแสดงถึงภาพลักษณ์ได้จากภายนอก

เซมเปอร์กับสองแนวความคิดในด้านคุณค่าและการแสดงออกของสถาปัตยกรรมถ้าพิจารณาเนื้อหา โดยรวมของหนังสือ Style ที่ดำเนินเนื้อหาจากลักษณะงานช่างฝีมือพื้นฐาน 4 ประการที่เป็นพื้นฐานพัฒนาการของสถาปัตยกรรม Semper แบ่งหน้าที่ในการแสดงออกทางสถาปัตยกรรมเป็นสองรูปแบบ (Moravánszky, 2017) ลักษณะองค์ประกอบสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะเป็นกรอบโครง (frame) และส่วนเติมเต็มในกรอบโครงด้วยวัสดุอื่น (filling) เสมือนส่วน Tectonic ในงานของเซมเปอร์เป็นตัวแทนแนวความคิดของต้นแบบสถาปัตยกรรมที่แสดงออกเชิงโครงสร้าง ส่วน Filling เป็นตัวแทนที่แสดงออกเชิงสัญลักษณ์และการสื่อสารทั้งสองคือสองขั้วเปรียบเหมือน Tectonic เป็น Surface ให้คุณค่าและความงามผ่านโครงสร้างและการประกอบกันของวัสดุอีกขั้วหนึ่ง จากนักทฤษฎีสถาปัตยกรรมอื่น ๆ คือ เขาใช้กรอบแนวคิดการศึกษาทฤษฎีสถาปัตยกรรมในลักษณะการศึกษาโบราณคดีในรูปแบบ Ethnography หรือชาติพันธุ์วิทยาที่มีหลักการของวิทยาศาสตร์เป็นพื้นฐาน เขา

มิได้สนใจแต่เพียงแนวคิดการกำเนิดขึ้นของรูปทรงสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียวแต่ศึกษารวมไปถึงงานฝีมือและเครื่องมือเครื่องใช้ของมนุษย์ในยุคสมัยต่าง ๆ แนวทางการศึกษานี้นำเขาไปสู่ทฤษฎีที่ว่าด้วยการกำเนิดของสถาปัตยกรรม โดยเขาเชื่อว่าสถาปัตยกรรมมิได้เริ่มต้นจากประเด็นจากการก่อสร้าง (Construction) แต่เริ่มต้นจากความต้องการในการปิดล้อมที่ว่างของมนุษย์ เซมเปอร์แบ่งกลุ่มทักษะออกเป็นสองกลุ่มที่ทำหน้าที่และให้คุณค่าทางสถาปัตยกรรมไม่เหมือนกัน คือ สถาปัตยกรรมที่แสดงออกเชิงโครงสร้างเทคนิควิธีการประกอบกันของวัสดุ และสถาปัตยกรรมที่แสดงออกโดยมีเนื้อหาเพื่อสื่อสารเชิงสัญลักษณ์และอุดมคติทั้งในความหมายของค่านิยมหรือวัฒนธรรมในสังคม

3.1.1.2 ออตโต วาคเนอร์ (Otto Wagner)

สถาปนิกในยุคที่รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบ Art Nouveau และ Modern Architecture เป็นแนวทางที่สำคัญที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น เขาเป็นหนึ่งในสถาปนิกที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของเซมเปอร์ ซึ่งจะเห็นได้จากทั้งสถาปัตยกรรมที่เขาออกแบบในเมือง Vienna เช่น อาคาร Austrian Postal Savings Bank ,สถานี Karlsplatz เป็นต้น หรือจากหนังสือของเขาที่ตั้งใจไว้สอนสถาปัตยกรรมแก่นักศึกษาที่ชื่อว่า Modern Architecture (Breitschmid, 2004) แนวความคิดที่เกี่ยวกับแนวคิด Space-Surface ของเขาอาจดูได้จากในบทที่ชื่อว่า “ Construction “ โดยเขากล่าวว่า “The architect always has to develop the Art-form out of construction.” หมายถึงสถาปนิกนั้นมีหน้าที่ต้องพัฒนารูปแบบของ art-form ให้อิสระจากรูปแบบของโครงสร้างเสมอคำสำคัญนั้นน่าจะอยู่ที่คำว่า develop โดยวาคเนอร์ไม่ได้ปฏิเสธถึงความสำคัญและความสัมพันธ์ของโครงสร้างกับรูปทรงภายนอกของสถาปัตยกรรมแต่เขาบอกว่าสถาปนิกควรจะใช้จุดนั้นเป็นจุดเริ่มต้นและต้องพัฒนาให้สถาปัตยกรรมสามารถแสดงออกในระดับ art-form ดังจะเห็นได้จากที่เขาย้ำแนวคิดนี้อีกครั้ง ในหน้าต่อไปในข้อความที่ว่า

> “The engineer who does not consider the nascent Art-form but only the structural calculation and the expense will therefore speak a language unsympathetic to man, while on the other hand, the architect’s mode of expression will unintelligible if in the creation of the Art-form he does not start from construction. Both are great errors.”

โดยจะกล่าวเพิ่มเติมถึงผลงานของ Wagner และลูกศิษย์ของเขาในบทว่าด้วยแนวคิด “Space-Surface”

3.1.1.3 อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos)

อดอล์ฟ โลส เป็นสถาปนิกและนักทฤษฎีชาวออสเตรียที่มีชื่อเสียงในยุคโมเดิร์น เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางสำหรับแนวคิดการออกแบบที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อสถาปัตยกรรมยุคใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของความเรียบง่ายและการใช้วัสดุในรูปแบบธรรมชาติ อดอล์ฟ โลส (1870-1933) โลสเป็นที่รู้จักกันดีในด้านวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใช้สอยอันเป็นเอกลักษณ์ เขาเผยให้เห็นส่วนหน้าอาคารด้านนอกสีขาวเรียบ ๆ จากความรังเกียจต่อเครื่องประดับภายนอกและในขณะที่มีแนวคิดในการออกแบบพื้นที่ภายในที่มีชีวิตชีวาและอุดมสมบูรณ์ตามหลักการที่เรียกว่า 'Raumplan' ในการออกแบบที่อยู่อาศัยของเขามักแสดงให้เห็นถึงการมุ่งเน้นไปที่พื้นผิว(หุ้ม)เป็นภาษาการออกแบบที่สำคัญ การจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิวภายในสถาปัตยกรรมในทางการออกแบบพื้นที่ว่างและพื้นผิวการห่อหุ้มในการออกแบบที่อยู่อาศัยโดยสรุปในกรณีของโลส การหุ้มพื้นผิวเป็นเครื่องมือในการสร้างพื้นที่ภายในที่ปลอดภัยและบริสุทธิ์อย่างสมบูรณ์โดยการแยกออกจากภายนอก เขาปฏิเสธสถานการณ์การออกแบบภายนอกอย่างรุนแรงและเชื่อมั่นว่าคำขอจากพื้นที่อยู่อาศัยด้านในเป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลมากกว่า (B. Değirmenci, & Pilehvarian, M. , 2018) เขาได้พัฒนาทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย โดยเฉพาะ “การหุ้ม” หมายถึงพื้นผิวด้านนอกหรือพื้นผิวขอบเขตในสถาปัตยกรรม พบว่าเขากำลังพัฒนาทฤษฎีสถาปัตยกรรมผ่านการตีความเชิงปรัชญาของตนเอง

ในบทความ “The principle of cladding” ของอดอล์ฟ โลส สถาปนิกชาวออสเตรียกล่าวถึงจุดเริ่มต้นของสถาปัตยกรรมที่อยู่ภายในพื้นผิวของตัวมันเอง ดังนั้นพื้นผิวจึงไม่ได้เป็นเพียงการผิดด้วยผิววัสดุนั้น แต่ยังเป็นการแสดงออกถึงระดับและเป็นตัวแทนของสถาปัตยกรรมด้วยหรือจะกล่าวว่า พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมมีความหมายในตัวของมันเอง สามารถสื่อสารถึงลักษณะทางวัฒนธรรม สภาพสังคมของสถานที่และเวลาอีกด้วย (ต้นข้าว, 2550)

อดอล์ฟ โลส นั้นสนับสนุนในแนวคิด Dressing ของเซมเปอร์และเชื่อว่าหน้าที่ของสถาปัตยกรรมคือการสร้างที่ว่างที่มีการใช้สอยที่สัมพันธ์กับมิติทางความงามและความรู้สึกผ่านการแสดงออกของผิวอาคาร (Raumplan) เห็นได้จากผลงานออกแบบอาคาร Villa Muller และได้ต่อยอดและทำให้แนวคิด Dressing ของเซมเปอร์ให้เป็นที่รู้จักกันมากขึ้นผ่านบทความหลายชิ้นรวมถึงบทความ (Loos, 1982) แต่เขามองการแสดงออกของผิวอาคารที่ต่างจากเซมเปอร์ โดยเขาปฏิเสธและต่อต้านการสื่อสัญลักษณ์และการประดับตกแต่งของเปลือกอาคาร แต่ยังเชื่อในการแสดงออกอย่างจริงแท้ของวัสดุปิดผิว (Cladding) ถึงแม้ว่าผิวของวัสดุนั้นจะเป็นลักษณะแบบ Veneered

Construction ก็ตามซึ่งมันเป็นผลมากการผลิตวัสดุในรูปแบบแบบอุตสาหกรรม (Industrialization) แนวคิดนี้เป็นหนึ่งในการสนับสนุนและต่อยอดในการแสดงออกของสัจจะวัสดุที่เป็นแนวคิดอีกประเด็นหนึ่งใน Modern Architecture หลังจากผ่านช่วงของการเปลี่ยนผ่าน Modern Architecture ก็มีความนิยมและแพร่หลายมากขึ้นจนกลายเป็น International Style ที่กลายมาเป็นแนวทางที่ยอมรับไปทั่วโลกว่าเป็นสถาปัตยกรรมแห่งศตวรรษที่ 20 ที่ตอบกับวิถีชีวิตทั้งในแง่ของเศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยีสถาปัตยกรรมในรูปแบบ International Style ที่แพร่หลายไปทุกพื้นที่ของโลกนี้ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมที่หลากหลายในแต่ละพื้นที่ ซึ่งแน่นอนว่าต้องมีทั้งผลกระทบทั้งทางบวกและลบ และเกิดข้อวิพากษ์วิจารณ์จากทั้งสถาปนิก นักทฤษฎีและผู้ใช้งาน สถาปัตยกรรมเกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในทางลบต่อ International Style และเกิดความเคลื่อนไหวทางความคิดแบบหนึ่งที่ปฏิเสธรูปแบบ Modern Architecture ที่เรียกว่า Post-modern Architecture ในช่วงยุค 1960-70s ซึ่งให้คุณค่าสถาปัตยกรรมในรูปแบบที่แตกต่างจาก Modern Architecture ซึ่งก็มีทั้งผู้ที่สนับสนุนและคัดค้าน การปกปิดภายนอกอย่างเงียบ ๆ ของโลสกลายเป็นอีกวิธีหนึ่งในการอธิบายบุคลิกการออกแบบที่ปรากฏในบ้านของเขา เทคนิคการจัดองค์ประกอบพื้นที่ว่างของเขา สามารถเข้าใจได้ว่าเป็นระบบที่ซับซ้อนที่จัดพื้นที่ภายใน สถาปัตยกรรมภายในบ้านของเขา มีโครงสร้างเชิงพื้นที่เหมือนเขาวงกตและผนังที่ปิดด้วยปูนปลาสเตอร์บิดเบี้ยว ทำให้มีสีขาวบริสุทธิ์ราวกับเน้นให้เห็นความแตกต่างด้านสัมผัสกับวัสดุอื่น ๆ เช่น หินอ่อนหรือไม้ วัสดุแต่ละชิ้นไม่ได้สิ้นสุดที่ผนังด้านเดียว แต่บางครั้งผนังอาจขยายไปถึงเพดานและบางครั้งหินอ่อนก็ล้อมรอบเสา วัสดุที่ใช้กับพื้นผิวจะต่อเนื่องกันทั้งหมดหรือบางส่วน โดยไม่มีความแตกต่างระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดพื้นที่ภายในที่อุดมสมบูรณ์ กล่าวอีกนัยหนึ่ง มันไม่ได้คงอยู่ในองค์ประกอบที่เรียบง่ายของพื้น ผนัง และเพดาน แต่ทำหน้าที่เน้นย้ำความต่อเนื่องของพื้นที่ผ่านการเลือกใช้วัสดุและการจัดการสิ่งปกคลุมภายในที่เรียกว่าการทำแผนที่ด้วยเทคนิคเหล่านี้ทำให้สถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย

3.1.1.4 ปีเตอร์ เบห์เรนส์ (Peter Behrens 1868-1940)

ปีเตอร์ เบห์เรนส์เป็นที่รู้จักในฐานะผู้ก่อตั้งสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมสมัยใหม่และการออกแบบอุตสาหกรรมสมัยใหม่ เขาได้รับชื่อเสียงจากแนวทางการก่อสร้างทางอุตสาหกรรมซึ่งเป็นปัญหาของความคิดสร้างสรรค์ทางสถาปัตยกรรม ในปี 1907 มีการก่อตั้ง Werkbund (สหภาพอุตสาหกรรม) ในเมืองมิวนิกภารกิจของเขา คือ "ทำให้งานฝีมือประณีตยิ่งขึ้นและปรับปรุงคุณภาพของผลิตภัณฑ์" ศิลปิน คนงาน และนักอุตสาหกรรมต้องร่วมมือกันผลิตสิ่งที่มีคุณค่าทางศิลปะ และมีอิทธิพลต่อสถาปนิกที่มีชื่อเสียงทั่วโลกในเวลาต่อมา เช่น วอลเตอร์ โกรเปียส, มีส ฟาน เดอ โรห์ และเลอคอร์บูซิเอร์ คนเหล่านี้เป็นผู้ช่วยที่เขาเลือกและได้รับอิทธิพลอย่างลึกซึ้งจากงานของปีเตอร์ เบห์

เรนส์ และต่อมาได้ก่อตั้งสตูดิโอการออกแบบและสถาปัตยกรรมขนาดใหญ่ในกรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ปีเตอร์ เบห์เรนส์เป็นคนรักรูปทรงเรขาคณิต สนใจสัดส่วนทางเรขาคณิตและการจัดเรียงของวัตถุเป็นอย่างมาก

ปีเตอร์ เบห์เรนส์ ได้มีส่วนร่วมในแนวทาง German Arts and Crafts movement แต่ปฏิเสธแนวทางของ Jugendstil โดยผสานรูปแบบ Classic เข้าไปในการให้กำเนิดรูปทรง (Form or Gestalt) ในกลุ่ม Werkbund งานที่สำคัญของเขาได้แก่งานที่ทำให้กับบริษัท Allgemeine Elektricitäts - Gesellschaft (AEG) โดยเฉพาะ AEG Turbine Factory ใน Berlin (1908-09) ซึ่งเป็นการหยิบยืมรูปแบบ Classic มาใช้ในการสะท้อนถึงพลังของระบบ การผลิตของอุตสาหกรรมสมัยใหม่ โดยเทียบโรงงานกับวิหารกรีกมีสถาปนิกที่ภายหลังกลายเป็นผู้มีชื่อเสียงหลายคนได้ทำงานร่วมกับ Behrens เช่น Walter Gropius, Mies van der Rohe และ Le Corbusier

ปีเตอร์ เบห์เรนส์ได้สร้างแนวคิดเกี่ยวกับเอกลักษณ์องค์กรแบบบูรณาการสำหรับ AEG โดยการออกแบบทุกอย่างตั้งแต่ผลิตภัณฑ์ไปจนถึงอาคาร หลังจากทำงานที่ AEG เป็นเวลาสองปี ในปีค.ศ. 1909 ปีเตอร์ เบห์เรนส์ได้รับผิดชอบให้ออกแบบกังหันไอน้ำและเป็นสถาปนิกหลักสำหรับโครงการนี้ เครื่องยนต์ไอน้ำถูกเพิ่มในรายการผลิตภัณฑ์ของ AEG และโรงงานกังหันเออีจี (AEG Turbine Factory) ถูกสร้างขึ้นภายในหนึ่งปีต่อมาโครงสร้างนี้เป็นการปฏิวัติ เนื่องจากก่อสร้างด้วยเหล็กคอนกรีต และกระจกทั้งหมด ทำให้เป็นจุดเริ่มต้นของสุนทรียะทางอุตสาหกรรมแบบใหม่ของการออกแบบที่เรียบง่ายที่ปีเตอร์ เบห์เรนส์นำแนวความคิดใหม่มาสู่สถาปัตยกรรมประเภทนี้ สถาปัตยกรรมสำหรับอุตสาหกรรมนี้ไม่จำเป็นต้องซ่อนอยู่หลังอาคารประวัติศาสตร์อีกต่อไป แต่สามารถแสดงต่อสาธารณะด้วยความภาคภูมิใจด้วยแนวความคิดที่ว่าอาคารอุตสาหกรรมมีความสวยงามส่งผลให้เป็นแนวความคิดใหม่อย่างสมบูรณ์ โดยเปรียบเทียบกับอาคารอุตสาหกรรมที่เป็นแบบนีโอโกธิคและนีโอคลาสสิกต่อมาในปีค.ศ. 1922 ในช่วงเวลานี้เขาสนใจรูปทรงเรขาคณิตง่าย ๆ เนื่องจากการบุกเบิกสถาปัตยกรรมใหม่ของเขาการออกแบบที่ยิ่งใหญ่ของเขาได้รวมเอาคุณลักษณะสมัยใหม่หลายอย่างเข้าไว้ด้วยกันปราศจากองค์ประกอบทางประวัติศาสตร์เขาใช้วัสดุใหม่ ๆ ที่นำมาใช้กับสถาปัตยกรรมอย่างเต็มรูปแบบ ปีอย่างที่เรารู้จักในทุกวันนี้

การก่อตั้งและวิวัฒนาการของ AEG ซึ่งเป็นชื่อย่อของ Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft หรือบริษัท General Electric ของเยอรมนี เชื่อมโยงอย่างแนบแน่นกับการเติบโตของความทันสมัย AEG ก่อตั้งขึ้นในกรุงเบอร์ลินในปี 1883 และเป็นผู้บุกเบิกการพัฒนาอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่ทันสมัย ในปี 1887 หลังจากซื้อสิทธิบัตรหลายฉบับจากโทมัส เอดิสัน บริษัทได้เริ่มผลิตหลอดไฟฟ้า เพียงสิบปีต่อมา AEG ไม่เพียงแต่เป็นหนึ่งในบริษัทที่เติบโตเร็วที่สุดในเยอรมนีเท่านั้น แต่ยังเป็นผู้นำระดับโลกในการผลิตเครื่องกำเนิดไฟฟ้า สายไฟ หม้อแปลง มอเตอร์ หลอดไฟ และโคมไฟอาร์กอีกด้วย

AEG ยังไม่ชัดเจนว่า ปีเตอร์ เบห์เรนส์จิตรกรที่ผันตัวมาเป็นนักออกแบบกราฟิกได้รับงานชิ้นแรกจาก AEG ในปี 1907 ได้อย่างไร แต่เบห์เรนส์มีผลงานมากมาย และเขาก็ประสบความสำเร็จในโรงงานอุตสาหกรรมขนาดใหญ่แห่งนี้ได้ทันที ก่อนที่จะมาทำงานที่ AEG เบห์เรนส์เคยดำรงตำแหน่งศิลปินประจำที่ Darmstadt Artist's Colony เป็นหัวหน้า Kunstgewerbeschule (“โรงเรียนศิลปะและหัตถกรรม”) ในเมืองดุสเซลดอร์ฟ และเป็นสมาชิกผู้ก่อตั้ง Deutscher Werkbund (สมาคมช่างฝีมือเยอรมัน) ร่วมกับ Hermann Muthesius, Josef Hoffmann และ Joseph Maria Olbrich เป็นต้นงานชิ้นแรกของเบห์เรนส์สำหรับ AEG เกี่ยวข้องกับการออกแบบโคมไฟอาร์คใหม่ ซึ่งเป็นโคมไฟแขวนแบบใช้ประโยชน์สำหรับโรงงาน โกดัง สถานีรถไฟ และอาคารสาธารณะอื่นๆ ในการทำงานของเขาในเมืองดาร์มสตัดท์และดึสเซลดอร์ฟ เบห์เรนส์สนับสนุนแนวทางการออกแบบอุตสาหกรรมที่เน้นการใช้งานเป็นหลัก

> *“Design is not about decorating functional forms—it is about creating forms that accord with the character of the object and that show new technologies to advantage.”*
>
> Peter Behrens

“การออกแบบไม่ใช่การตกแต่งรูปแบบที่ใช้งานได้ แต่เป็นการสร้างสรรค์รูปแบบที่สอดคล้องกับลักษณะของวัตถุ และแสดงให้เห็นข้อดีของเทคโนโลยีใหม่” แม้ว่าโคมไฟ AEG ที่มีอยู่ในปัจจุบันจะมีส่วนน้อยมากที่สามารถปรับปรุงการใช้งานได้ แต่เบห์เรนส์ก็ประสบความสำเร็จในการปรับปรุงโคมไฟอย่างเป็นทางการ เขาทำให้ข้อต่อของโคมไฟน้อยที่สุดเท่าที่จะทำได้ ปรับรูปทรงและรูปทรงให้เพรียวบางและปรับคุณสมบัติและสัดส่วนโดยรวมของประติมากรรมให้สอดคล้องกับหลักศิลปะ โคมไฟรุ่นใหม่ประสบความสำเร็จอย่างมากจนทำให้ AEG เชิญเขาออกแบบเครื่องหมายการค้า AEG ทันที รวมถึงกาต้มน้ำ กาแฟ พัดลม นาฬิกา ดอกสว่านของทันตแพทย์ และแม้แต่อาคารโรงงาน



ภาพที่ 47 ปีเตอร์ เบเรนส์, โปสเตอร์โฆษณาสำหรับบริษัทไฟฟ้า AEG (Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft), ค.ศ. 1910 และ 1912

ที่มา: Schwabe, B. (Photographer). (1910). Poster for Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft (AEG) by Peter Behrens [Photograph]. Retrieved from https://upload.wikimedia.org

Tekstman. (Photographer). (1912). Poster for Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft (AEG) by Peter Behrens [Photograph]. Retrieved from https://upload.wikimedia.org

No photographer. (ca. 1910). Poster for AEG by Peter Behrens [Graphic illustration]. Retrieved from https://upload.wikimedia.org

โปสเตอร์ชุดนี้แสดงให้เห็นถึงการประสานแนวคิดทางศิลปะและอุตสาหกรรม โดยผสมผสานรูปแบบกราฟิกที่เรียบง่ายแต่สง่างาม เพื่อแสดงอัตลักษณ์ขององค์กรยุคใหม่ ภาพถ่ายโดย Bernd Schwabe (1910), Tekstman (1912)

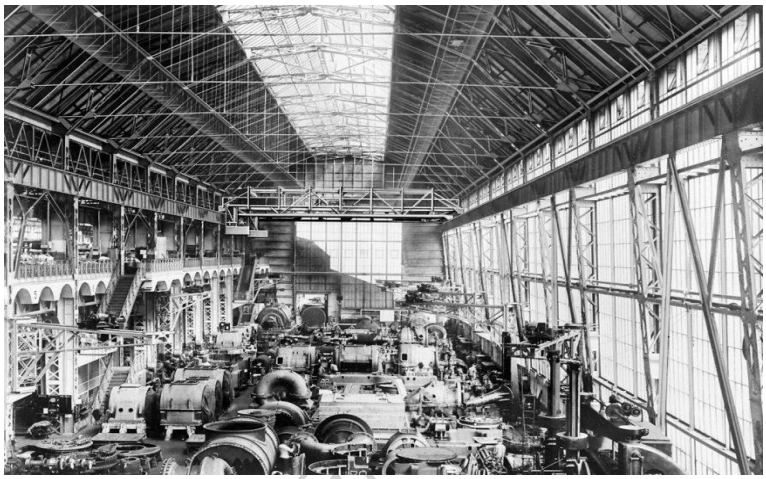
ผลกระทบของการออกแบบ

ปัจจุบันความคิดของศิลปินที่ออกแบบวัตถุทางการค้าหรือเครื่องใช้ในบ้าน เป็นเรื่องที่ไม่น่าสนใจ นักออกแบบคนดังจำนวนมากมีสายสินค้ากับร้านค้าปลีกใหญ่ เช่น Target และ Walmart และเป็นผู้บริโภค เรามีเงื่อนไขที่จะมองหาชื่อและฉลาก เราเชื่อมโยงฉลากกับมาตรฐานการออกแบบและคุณภาพ และความพึ่งพาพื้นฐานของเราต่อ "แบรนด์ชื่อ" ทำให้การช้อปปิ้งประจำวันง่ายขึ้น แต่นี่ยังไม่ได้เป็นเหตุการณ์ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 การปฏิวัติอุตสาหกรรมในยุโรปได้นำไปสู่การเพิ่มขึ้นโรงงานและการผลิตเป็นจำนวนมากเป็นระบบ และในเวลาเดียวกันได้มีส่วนร่วมในการสูญเสียของการผลิตช่างฝีมือร้านค้าปลีกไม่ได้ขายสิ่งที่พวกเขาเองผลิตอีกต่อไป แทนที่จะขายสินค้าที่ไม่ระบุชื่อ และมีฉลากสีขาว ที่ผลิตในโรงงานและขายโดยผู้ค้าส่ง ดังนั้นเมื่อช้อปปิ้งกาต้มน้ำตัวอย่างเช่น ผู้บริโภค

สามารถหาสินค้าเดียวกันและมาตรฐานได้ในร้านค้าที่แตกต่างกันหลายสิบ แต่ผลิตในโรงงานและขายโดยผู้ค้าส่ง ดังนั้นเมื่อซื้อกาต้มน้ำ ตัวอย่างเช่น ผู้บริโภคสามารถพบผลิตภัณฑ์มาตรฐานเดียวกันในร้านค้าที่แตกต่างกันนับสิบแห่ง แต่เขาไม่มีทางเลือกในแง่ของการออกแบบ วัสดุ หรือการผลิตของกาต้มน้ำ ยิ่งกว่านั้น เนื่องจากไม่มีฉลากหรือแบรนด์เนม จึงแทบเป็นไปไม่ได้เลยที่เขาจะแยกแยะกาต้มน้ำคุณภาพดีจากรุ่นด้อยคุณภาพ

AEG เป็นผู้ผลิตรายใหญ่รายแรก ๆ ที่พัฒนาฉลากเพื่อแยกผลิตภัณฑ์ของตนออกจากผลิตภัณฑ์ของคู่แข่ง นอกจากนี้ AEG ยังเป็นบริษัทแรกที่ลงทุนในศิลปะการออกแบบอุตสาหกรรม โดยต้องการขายไม่เพียงแค่กาต้มน้ำที่ทำงานได้ดีที่สุดเท่านั้น แต่ยังรวมถึงกาต้มน้ำที่เพรียวบางและสวยงามที่สุดด้วย AEG ได้เปลี่ยนแปลงธรรมชาติของการผลิตจำนวนมาก ไม่เพียงแต่การตัดสินใจจ้างศิลปินที่มีความสามารถอย่างเบห์เรนส์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงขนาดที่ใหญ่โตและอำนาจทางเศรษฐกิจที่เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ การนำการออกแบบมาใช้ในการผลิตภาคอุตสาหกรรมของ AEG ถือเป็นการเริ่มต้นยุคใหม่ของทุนนิยม นอกจากนี้ยังสร้างบทบาทใหม่ให้กับศิลปินในตลาดอุตสาหกรรมอีกด้วย ตามที่เบห์เรนส์กล่าว บทบาทของศิลปินคือการให้รูปแบบกับวัฒนธรรมที่เขาอาศัยอยู่ ดังนั้น ในยุคของอุตสาหกรรมและความทันสมัย ศิลปินจึงไม่ควรเลียนแบบแบบจำลองทางประวัติศาสตร์และรูปแบบเก่าแก่ แต่ควรสร้างสรรค์การออกแบบที่แสดงถึงจิตวิญญาณและจังหวะของช่วงเวลานั้น ๆ อย่างไรก็ตาม การออกแบบที่ดีไม่ควรละทิ้งความสวยงามเพื่อประโยชน์ใช้สอย ซึ่งเป็นกรณีเดียวกับในงานสถาปัตยกรรม ในการออกแบบอาคารโรงงานที่มีฟังก์ชันการใช้งานสูงสำหรับ AEG ในเบอร์ลิน ปีเตอร์ เบห์เรนส์เลือกที่จะไม่เน้นที่ฟังก์ชันการใช้งานเพียงอย่างเดียว แต่เขาพยายามสร้างบริบทให้กับโครงสร้างสมัยใหม่ของเขาภายในสภาพแวดล้อมทางการเมืองและสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาของยุโรปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20

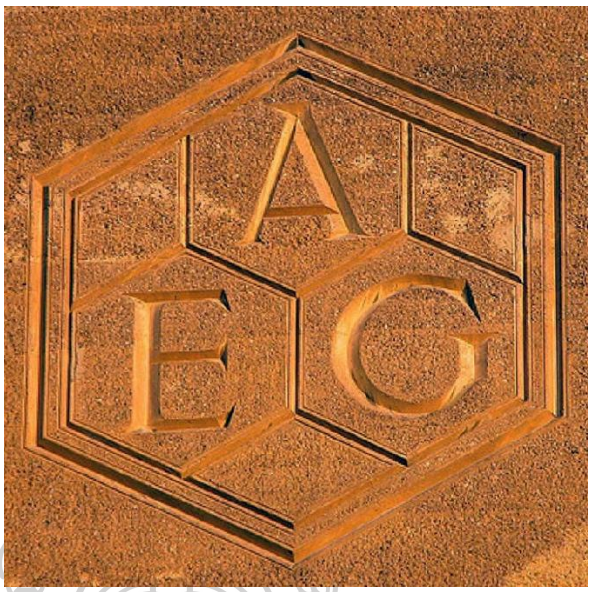
โรงงานกังหันน้ำ AEG ตั้งอยู่ในเขต Moabit ของกรุงเบอร์ลิน โรงงานกังหันน้ำ AEG เป็นโรงงานแห่งแรกที่ออกแบบโดยเบห์เรนส์ โครงสร้างนี้ใช้สำหรับการผลิตกังหันไอน้ำ ซึ่งเป็นเครื่องยนต์ที่ใช้ไอน้ำที่มีแรงดันในการผลิตไฟฟ้า อุตสาหกรรมนี้เติบโตอย่างรวดเร็วในเยอรมนีช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ขณะที่พลังงานทางทะเลของประเทศพัฒนาไปเป็นคู่แข่งกับพลังงานทางทะเลของอังกฤษ โครงร่างสำคัญของโรงงาน ได้แก่ โครงสร้างสี่เหลี่ยมโครงเหล็ก ยาวประมาณ 122 เมตร กว้าง 40 เมตร และสูง 26 เมตร ซึ่งกำหนดโดย Oscar Lasche ผู้อำนวยการฝ่ายผลิตกังหันน้ำของ AEG ห้องประกอบหลักต้องรองรับเครนขนาดใหญ่ 2 ตัวซึ่งสามารถยกน้ำหนักได้ 100 ตัน และติดตั้งในระดับความสูงที่สามารถยกชิ้นส่วนกังหันที่ใหญ่ที่สุดขึ้นเหนือเครื่องจักรบนพื้นประกอบได้ นอกจากนี้ ยังจำเป็นต้องมีโครงสร้างด้านข้างที่เล็กกว่าสำหรับการจัดเก็บและการผลิตรอง และจำเป็นต้องให้รถไฟเข้าไปในพื้นที่ทำงานโดยตรง



ภาพที่ 48 ภายในโรงงานผลิตกังหันไฟฟ้า AEG, *กรุงเบอร์ลิน (1909)*
ที่มา: Behrens, P. (1909). AEG Turbine Factory interior, Berlin [Photograph]. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/AEG_Turbine_Factory

AEG Turbine Factory (ภายนอกและภายใน) ได้กลายเป็นต้นแบบของการออกแบบสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมที่ไม่ละเลยคุณค่าด้านความงาม สื่อถึงแนวคิด “ความจริงแท้ของโครงสร้าง” ซึ่งมีอิทธิพลต่อแนวทางของสถาปัตยกรรมโมเดิร์นในเวลาต่อมา ออกแบบโดย ปีเตอร์ เบเรนส์ (Peter Behrens) อาคารแห่งนี้เป็นตัวอย่างสำคัญของการประสานระหว่างฟังก์ชันอุตสาหกรรมกับความงามทางสถาปัตยกรรม พื้นที่ภายในโปร่งโล่งด้วยโครงสร้างเหล็กที่เปิดเผย และการใช้แสงธรรมชาติเพื่อเสริมประสิทธิภาพในการใช้งาน

ในฐานะสถาปนิกที่เรียนรู้ด้วยตัวเองและไม่ได้รับการฝึกอบรมด้านวิศวกรรม เบห์เรนส์เต็มใจที่จะพึ่งพาความเชี่ยวชาญของลาเช่และวิศวกรผู้มีความสามารถคนอื่นๆ เมื่อพูดถึงวัสดุและขนาดโครงสร้างของอาคาร แต่ในฐานะศิลปิน เบห์เรนส์สามารถสร้างรูปแบบและความหมายให้กับโรงงานได้ในแบบที่วิศวกรไม่สามารถทำได้ เบห์เรนส์มองว่าโรงงานกังหันลมเป็นสัญลักษณ์ของความทันสมัยและคุณลักษณะของความเร็ว เสียง และพลัง เขาต้องการให้ภายในและภายนอกเรียบง่ายที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ และร่วมกับวิศวกร เขาเลือกที่จะใช้โครงเหล็กจำนวนน้อยลงแต่มีขนาดใหญ่กว่าโครงเหล็กที่ใช้กันทั่วไปในอาคารขนาดใหญ่เช่นนี้ โรงงานกังหันลมของ AEG จะเป็นวิหารที่สร้างขึ้นเพื่ออุทิศให้กับการผลิตในยุคใหม่ ความคลาสสิกที่ปรากฏให้เห็นในด้านหน้าอาคารคอนกรีตเสริมเหล็กที่มีหน้าจั่วไม่ใช่ประเพณีที่ล้าสมัย แต่เป็นความคลาสสิกแบบใหม่ที่แสดงถึงความก้าวหน้าทางอุตสาหกรรมที่กำลังปรับเปลี่ยนชีวิตในปัจจุบัน



ภาพที่ 49 AEG-Turbinenhalle, เบอร์ลิน-โมอาบิท (ภาพถ่ายเมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 2013)
ที่มา: Behrens, P. (1909). AEG-Turbinenhalle, Berlin-Moabit (Photograph taken July 2013). Retrieved from https://commons.wikimedia.org

โรงงานผลิตกังหันไฟฟ้าแห่งบริษัท AEG ซึ่งตั้งอยู่ในเขตโมอาบิท กรุงเบอร์ลิน ออกแบบโดย ปีเตอร์ เบเรนส์ ในปี ค.ศ. 1908–1909 เป็นสถาปัตยกรรมอุตสาหกรรมแนวโมเดิร์นยุคแรกที่ผสมผสานความเรียบง่าย ความเป็นระบบ และโครงสร้างที่เปิดเผย สื่อถึงพลังของยุคเครื่องจักรและวิสัยทัศน์แห่งอนาคตของศตวรรษที่ 20 ด้านหน้าอาคารที่เป็นสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ซึ่งมีโลโก้หกเหลี่ยมของเบห์เรนส์สำหรับ AEG อยู่ตรงกลางนั้น กลายมาเป็นหน้าตาของบริษัทด้วย ตรงนี้เองที่เราสามารถรับรู้ได้ดีที่สุดว่าเบห์เรนส์ใช้รูปทรงเชิงสัญลักษณ์อย่างไรเพื่อสร้างฟังก์ชันใหม่ ๆ ในด้านวัสดุ ด้านหน้าอาคารคอนกรีตไม่ได้มีจุดประสงค์เชิงโครงสร้าง แต่ในแง่ของมวลนั้น มันสามารถบรรลุสิ่งที่คานเหล็กยาวของโครงกระดูกโครงสร้างทำไม่ได้ โรงงาน Turbine ไม่ใช่โรงงานเหล็กและกระจกแห่งแรกของเยอรมนี และไม่ใช่การก่อสร้างทางอุตสาหกรรมแห่งแรกของประเทศ ถือเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีมาก่อน เนื่องจากทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพลังอุตสาหกรรมสมัยใหม่ ขยายขอบเขตการทำงานของสถาปนิกและสร้างแนวทางใหม่สำหรับการผลิตจำนวนมาก

จากการศึกษาพบว่า แนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” (Space–Surface) เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านสู่ยุคสมัยใหม่ โดยเฉพาะในงานออกแบบของกอตฟรีด เซมเปอร์, ออตโต้ วากเนอร์, อดอล์ฟ โลส และปีเตอร์ เบเรนส์ ซึ่งแม้จะมีจุดยืนทางแนวคิดที่แตกต่างกัน แต่ต่างก็ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่าง พื้นที่ภายใน และ ผิวภายนอกของอาคารอย่างเป็นระบบ

เซมเปอร์เสนอว่า “พื้นผิว” คือการห่อหุ้มที่มาก่อนโครงสร้าง และเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ ขณะที่วากเนอร์เริ่มเปลี่ยนบทบาทของพื้นผิวให้สัมพันธ์กับหน้าที่และเทคโนโลยีสมัยใหม่ ส่วนโลสผลักแนวคิดพื้นผิวไปอีกขั้น โดยเน้นการแสดงออกของวัสดุแท้และการจัดสรรพื้นที่ภายในตาม “Raumplan” ที่สะท้อนลำดับความสำคัญของการใช้สอย ในขณะที่เบเรนส์ให้ความสำคัญกับพื้นผิวในฐานะภาพลักษณ์ของระบบอุตสาหกรรม และพื้นที่ว่างในฐานะกลไกของประสิทธิภาพ

สถาปนิกทั้งสี่ล้วนตระหนักว่าพื้นผิวไม่ใช่เพียงเปลือกของอาคาร หากแต่เป็นภาษาสถาปัตยกรรมที่ใช้สื่อสารคุณค่า วัฒนธรรม และความรู้สึกต่อพื้นที่ การศึกษานี้ชี้ให้เห็นว่าแนวคิด Space–Surface ไม่ได้เป็นเพียงประเด็นด้านรูปแบบ (form) แต่มีนัยยะทางปรัชญา สังคม และสุนทรียภาพ ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นกรอบวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ในงานออกแบบร่วมสมัยได้อย่างลึกซึ้ง แนวคิดเรื่อง “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” ในงานของสถาปนิกทั้งสี่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนผ่านจากสถาปัตยกรรมเชิงศิลปะ–สัญลักษณ์ มาสู่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่เน้นฟังก์ชัน วัสดุ และตรรกะเชิงเทคโนโลยี อย่างไรก็ตาม ในทุกกรณี พื้นผิว ไม่ได้ถูกมองว่าเป็นแค่ “ผิวหนัง” ที่ไร้ความหมาย แต่เป็นตัวกลางเชิงสื่อสารทางวัฒนธรรม และเป็นองค์ประกอบสำคัญที่กำหนดขอบเขตและคุณภาพของ พื้นที่ว่าง ที่มนุษย์จะเข้าครอบครองและรับรู้

3.2 เวียนนาในศตวรรษที่ 19 (VIENNA IN 19TH CENTURY)

เวียนนาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 สถาปัตยกรรม คือ วัฒนธรรมของเวียนนาในช่วง 25 ปีสุดท้ายของจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี ซึ่งแสดงให้เห็นได้จากสถาปัตยกรรม Ringstrasse ซึ่งแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติที่ขัดแย้งกันของสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ในการตอบสนองต่อสังคมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ แนวคิดที่เป็นปัญหาหรือดูเหมือนจะเป็นแนวคิดในศตวรรษที่ 21 ในช่วงเริ่มต้นแนวคิดเรื่องรูปแบบซึ่งได้รับการกล่าวถึงอย่างชัดเจนในศตวรรษที่ 19 Ringstrasse เป็นตัวแทนของมุมมองในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เกี่ยวกับการกำหนดแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบทางศิลปะและสถาปัตยกรรม การคิดเกี่ยวกับรูปแบบกลายเป็นเครื่องมือสำหรับทั้งเหตุผลและการแสดงออกในฐานะรากฐานใหม่ของสถาปัตยกรรม การสนทนาเกี่ยวกับรูปแบบสถาปัตยกรรมอยู่ระหว่างอุดมคติ (สัญลักษณ์เชิงนามธรรมและศิลปะ) และสัจนิยม (วัสดุและการก่อสร้าง) ได้รับการพิจารณาให้เป็นจุดยืนที่มั่นคง โดยทั่วไปแล้วการสนทนาเกี่ยวกับรูปแบบสถาปัตยกรรมแสดงถึงแนวโน้มที่จะประนีประนอมทางทฤษฎี และประกอบด้วยการผสมผสานอันซับซ้อนของอุดมคติทางสุนทรียศาสตร์และประสบการณ์ทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งกลายมาเป็นทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

ในช่วงศตวรรษที่ 19 มีการปฏิวัติสามครั้งและได้เปลี่ยนโฉมหน้าของยุโรป การปฏิวัติในปี 1830, 1848 และ 1870 ครั้งที่ส่งผลกระทบต่อการพัฒนาเมืองในอนาคตมากที่สุด คือ การปฏิวัติของ

ชนชั้นกลางและการปฏิวัติต่อต้านชนชั้นสูงในปี 1848 การพัฒนาส่วนหนึ่งเกิดจากความกังวลที่จะป้องกันไม่ให้อำนาจของชนชั้นกลางซึ่งเพิ่งครองอำนาจเข้ามาครอบงำได้เข้ามาครอบงำ ระหว่างปี ค.ศ. 1850 ถึง ค.ศ. 1870 การปรับโครงสร้างอีกประการหนึ่งคือการปรับโครงสร้างเมืองเวียนนา ซึ่งก็มีความสำคัญและมีอิทธิพลไม่แพ้กัน

เวียนนาเก่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบอย่างรุนแรงตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 จนถึงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 เมื่อมีการเปิดตัวโครงการอันทะเยอทะยานอย่าง Ringstrasse ตั้งแต่ที่เมืองนี้กลายเป็นเมืองหลวงที่มีป้อมปราการของบาเบนเบิร์กในปี ค.ศ. 1135 และอยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์ฮับส์บูร์กในศตวรรษต่อมา เมืองนี้ก็มีขอบเขตโดยรอบคร่าว ๆ เหมือนกับช่วงกลางศตวรรษที่ 19 เมืองนี้ยังคงสภาพเป็นฟอสซิลอย่างน่าประหลาดจนกระทั่งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และกลายมาเป็นเมืองหลวงและศูนย์กลางการค้าที่สำคัญแห่งหนึ่งของยุโรป หลังจากการปฏิวัติในปี ค.ศ. 1848 ชนชั้นพาณิชย์และพ่อค้าที่เกิดขึ้นใหม่ได้พยายามควบคุมพื้นที่ การเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วของเมืองที่กำลังพัฒนาอุตสาหกรรมแห่งนี้ในช่วงทศวรรษ 1850 ยังทำให้ประชากรเพิ่มขึ้น ส่งผลให้ประชากรหลั่งไหลเข้ามาและขาดแคลนที่อยู่อาศัยอย่างรุนแรง ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 ประชากรส่วนใหญ่ของเวียนนาเป็นชาวเยอรมัน อย่างไรก็ตาม ตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา การเคลื่อนย้ายของกลุ่มชนกลุ่มน้อยเข้ามาในเมืองได้ เวียนนาได้กลายเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรมหลายเชื้อชาติที่มีเชื้อชาติที่ปกครองไม่ได้ การเติบโตอย่างรวดเร็วของประชากรทำให้ปัญหาที่อยู่อาศัยซึ่งมีมายาวนานทวีความรุนแรงขึ้น มีอาคารสาธารณะขนาดใหญ่ที่กินพื้นที่เป็นแนวยาว ที่ดินรอบ ๆ อาคารใหม่แต่ละหลังจะถูกขายเพื่อนำเงินไปจ่ายค่าก่อสร้าง โดยสร้างพื้นที่สำหรับพัฒนาเป็นอาคารอพาร์ตเมนต์

สถาปนิกและนักทฤษฎีในศตวรรษที่ 19 พยายามหาความสอดคล้องระหว่างรูปแบบและแนวคิดทางสถาปัตยกรรมกับเค้าโครงของยุคประวัติศาสตร์ เพื่อให้เป็นที่ยอมรับ กลยุทธ์นี้ไม่ได้มีอะไรใหม่ในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม การอ้างอิงประวัติศาสตร์ในอดีตเป็นลักษณะสำคัญในการกำหนดสถาปัตยกรรมตะวันตกตั้งแต่สมัยโรมัน สิ่งที่บ่งบอกว่าศตวรรษที่ 19 แตกต่างออกไปก็คือปรากฏการณ์ใหม่ของรูปแบบประวัติศาสตร์ที่แข่งขันกันมากมาย ก่อนหน้านี้ สถาปนิกมักจะเชื่อมโยงตัวเองกับแหล่งที่มาของรูปแบบเดียว แต่ในศตวรรษที่ 19 รูปแบบได้กลายมาเกี่ยวข้องกับกาลเวลา การอ้างอิงประวัติศาสตร์จำนวนมากทำให้สถาปนิกและนักทฤษฎีต้องหมกมุ่นอยู่กับมัน พวกเขาเชื่อว่ารูปแบบต่างๆ ที่ได้รับเลือกและชื่นชอบสามารถพัฒนาได้ และเมื่อเวลาผ่านไปก็จะนำไปสู่รูปแบบใหม่ที่เหมาะสมกับยุคสมัยของตน ในตอนแรกการถกเถียงเกี่ยวกับรูปแบบมุ่งเน้นไปที่ความขัดแย้งระหว่างคุณค่าของการฟื้นฟูสถาปัตยกรรมกรีกและโกธิก ในที่สุดการใคร่ครวญเกี่ยวกับแหล่งที่มาของการออกแบบก็ขยายไปถึงค่านิยมและรูปแบบทางประวัติศาสตร์จากทุกยุคสมัย ดังนั้น นักทฤษฎีด้านสถาปัตยกรรมจึงได้เปิดประเด็นถกเถียงเกี่ยวกับข้อดีของรูปแบบต่าง ๆ เช่น ลัทธิคลาสสิกของกรีก

ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของอิตาลี รุนด์โบ-เจนสติลที่ได้รับอิทธิพลจากโรมันเนสก์ และวิธีการและรูปแบบอาคารแบบโกธิกในยุคกลาง ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ก่อให้เกิดการถกเถียงเกี่ยวกับรูปแบบก็คือการเมือง ตลอดศตวรรษที่ 19 ทั้งในดินแดนของออสเตรียและเยอรมนี ยังคงมีความขัดแย้งทางชนชั้นระหว่างชนชั้นขุนนางที่เสื่อมถอยและชนชั้นกลางที่กำลังเติบโตขึ้น18 ระหว่างปี ค.ศ. 1800 ถึง 1866 การเมืองของเยอรมันมีลักษณะเฉพาะคือมีอาณาจักรที่แข่งขันกันภายใต้การปกครองของการแข่งขันระหว่างออสเตรียและปรัสเซีย คำถามทางการเมืองที่สำคัญในศตวรรษที่ 19 เกี่ยวข้องกับรูปแบบของการรวมประเทศเยอรมนี จนถึงปี ค.ศ. 1866 ทางเลือกในการรวมประเทศนั้นถูกจำกัดลงเหลือเพียงทางเลือกของ Grossdeutschland และ Klein-deutschland ทางเลือกแรกจะรวมถึงดินแดนที่พูดภาษาเยอรมันทั้งหมด รวมถึงจักรวรรดิออสเตรียด้วย การแยกทางการเมืองดังกล่าวเน้นย้ำถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และศิลปะระหว่างรัฐออสเตรียและเยอรมนีในปี ค.ศ. 1867 ซึ่งปัจจุบันคือจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการี ยังคงมีความต้องการทางวัฒนธรรมที่จะแข่งขันกับรัฐเยอรมัน รูปแบบสถาปัตยกรรมกลายมาเป็นเครื่องมือในการทำให้เอกลักษณ์ของเมืองหลวงทางการเมืองเป็นศูนย์กลาง Vienna Ringstrasse และรูปแบบทางประวัติศาสตร์ของ Ringstrasse กลายมาเป็นทั้งเครื่องมือของชนชั้นทางสังคม เสรีนิยมชนชั้นกลาง และเป็นการแสดงออกถึงอำนาจและเอกลักษณ์ทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของรัฐ ในหลายๆ ด้าน ความเข้มข้นของความหลากหลายทางประวัติศาสตร์และการเรียกประชุมของชนชั้นสูงทางสถาปัตยกรรม โดยทั่วไปรูปแบบทางประวัติศาสตร์ของศตวรรษที่ 19 และโดยเฉพาะอย่างยิ่งของ Ringstrasse มีลักษณะเฉพาะมากกว่าความใส่ใจต่อรูปแบบสำเร็จรูป รูปแบบทางประวัติศาสตร์ของสถาปัตยกรรมอาจถือได้ว่าเป็น การเชื่อมโยงระหว่างความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ซึ่งแสดงถึงความต้องการทางศาสนา ชาตินิยม และสัญลักษณ์ที่ทรงพลัง ความเชื่อที่ว่ายุคสมัยใดยุคหนึ่งมีระเบียบและความสามัคคีทางวัฒนธรรมที่เหนือกว่าการแบ่งแยกของยุคสมัยใหม่ถือเป็นสิ่งสำคัญในการเลือกรูปแบบทางประวัติศาสตร์ รูปแบบทางประวัติศาสตร์แต่ละแบบถูกมองว่าเป็นกลไกในการไกล่เกลี่ยความไม่แน่นอนในยุคปัจจุบัน โดยมีแนวคิดเรื่องความสามัคคีทางสังคมที่สลับไปมาระหว่างยุคคลาสสิก คริสต์ศาสนาศักดินา และมนุษยนิยมทางการค้า ดังนั้น รูปแบบเหล่านี้จึงเป็นการแสดงออกถึงความปรารถนาที่จะเชื่อมโยงกับความหมายและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่ยิ่งใหญ่กว่าของระบบวัฒนธรรม

ศักยภาพและการตระหนักรู้ Ringstrasse Vienna ได้กลายเป็นแนวคิด วิธีการรวบรวมลักษณะเฉพาะของยุคสมัย เป็นการแสดงออกทางภาพของคุณค่าของชนชั้นทางสังคม ในช่วงปลายทศวรรษ 1860 มีเหตุการณ์อื่นเกิดขึ้นในงาน Ringstrasse ซึ่งส่งอิทธิพลอย่างเด็ดขาดต่อ Sitte นั่นคือการที่ Gottfried Semper ดูแลด้านสถาปัตยกรรมในสำนักงานวางแผนเมืองแห่งใหม่ซึ่งจัดตั้งขึ้นเพื่อรวมเอาองค์ประกอบที่ดีที่สุดของรายการประกวดต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19

Ringstrasse กลายเป็นจุดสนใจเชิงสัญลักษณ์ในการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในแวดวงสถาปัตยกรรม อุดมคติของ Ringstrasse ได้กระตุ้นให้เกิดการสอบถามเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับวัฒนธรรมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ ความพยายามที่จะแก้ไขปัญหาสถาปัตยกรรมปัจจุบันที่ฝังรากลึกอยู่ในลัทธิประวัติศาสตร์และลัทธิวิชาการส่งผลให้เกิดทางเลือกต่าง ๆ ตั้งแต่สุนทรียศาสตร์เชิงอินทรีย์ของการแยกตัวของเวียนนาและลัทธิหน้าที่นิยมของอ็อตโต วากเนอร์ ไปจนถึงแนวทางต่อต้านการประดับประดาของอดอล์ฟ โลส การโต้แย้งและข้อโต้แย้งเกิดขึ้นเมื่อมีการสนับสนุนค่านิยมดั้งเดิมต่อข้อเสนอสุดโต่ง และแนวทางวัตถุนิยมถูกต่อต้านด้วยมุมมองในอุดมคติ สถาปนิกเริ่มตั้งคำถามถึงหลักคำสอนของความเหมาะสมในจิตวิญญาณแห่งเหตุผลแบบเดียวกับที่เคยกระตุ้นปัญญาชนชาวออสเตรียคนอื่นๆ เช่น คาร์ล เคราส์และอาร์โนลด์ เชินเบิร์ก เพื่อเป็นการตอบสนองต่อลัทธิประวัติศาสตร์ที่มีมายาวนาน การอภิปรายเกี่ยวกับรูปแบบและเรื่องสุนทรียศาสตร์จะรวมเข้ากับเรื่องของจุดประสงค์และกิจกรรมของมนุษย์ในไม่ช้า ในท้ายที่สุด Ringstrasse ก็ก่อให้เกิดการอภิปรายอย่างมีวิจารณญาณเกี่ยวกับพื้นที่ ทั้งในความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรม ในฐานะศูนย์รวมของกิจกรรมของมนุษย์ภายในเปลือกที่มีสไตล์ และการเคลื่อนไหวที่โดดเด่นท่ามกลางปฏิกิริยาเหล่านี้ คือ Vienna Secession อันเป็นผลมาจากการพัฒนาที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 19 การเคลื่อนไหวที่โดดเด่นที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ คือ ศิลปะและงานฝีมือในอังกฤษภายใต้การนำของ John Ruskin; สนับสนุนงานฝีมือและผลิตภัณฑ์แฮนด์เมด ปรากฏเป็น Judgenstil กับ Henry van der Velde ในเยอรมนี เป็น Art Nouveau ภายใต้การนำของ Victor Horta ในฝรั่งเศส และเป็น Vienna Secession กับ Gustav Klimt และนักเรียนของเขาในเวียนนา เช่น

John Ruskin (1819–1900)

นักประวัติศาสตร์ศิลป์ นักเขียน และนักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ชาวอังกฤษ ผลงานสำคัญ คือ The Seven Lamps of Architecture (1849), The Stones of Venice (1851–1853) มีแนวคิดยกย่องคุณค่าของงานฝีมือและการตกแต่งที่สะท้อนศีลธรรม ความจริงของวัสดุ และประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรม ต่อต้านการผลิตซ้ำของเครื่องจักร มีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปะและสถาปัตยกรรมยุค Arts and Crafts และการฟื้นฟูกอธิก

Henry Van de Velde (1863–1957)

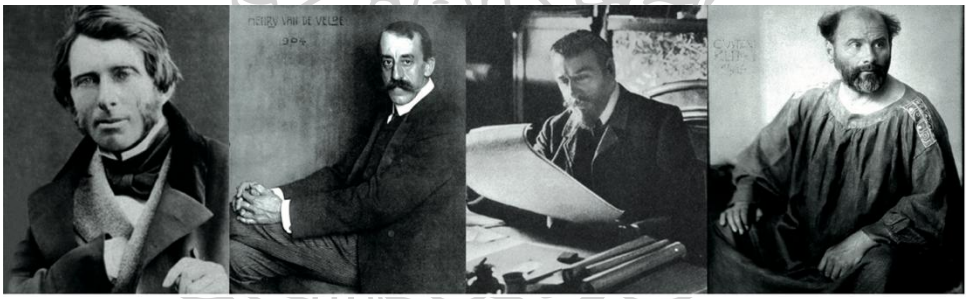
ศิลปิน นักออกแบบ และสถาปนิกชาวเบลเยียม ผู้บุกเบิก Art Nouveau และเป็นหนึ่งในผู้นำเข้าสู่ Modernism ผลงานสำคัญ คือ Weimar School of Arts and Crafts (ต่อมาเป็น Bauhaus), งานออกแบบภายใน, เฟอร์นิเจอร์ มองว่างานออกแบบควรผสานความงามและการใช้สอย โดยไม่แยก "ศิลปะ" ออกจาก "ชีวิตประจำวัน" ส่งผลต่อการก่อตั้ง Bauhaus และแนวทางการสอนศิลปะยุคใหม่

Victor Horta (1861–1947)

สถาปนิกชาวเบลเยียม หนึ่งในผู้บุกเบิก Art Nouveau ผลงานที่สำคัญ คือ Hôtel Tassel (1893), Hôtel Solvay มีแนวคิดเรื่องการรวมกันของโครงสร้าง เหล็ก กระจก กับเส้นโค้งออร์แกนิก และลวดลายที่ไหลต่อเนื่องอย่างเป็นหนึ่งเดียว จุดเปลี่ยนระหว่างแนวคิดการตกแต่งแบบดั้งเดิมกับความพยายามสร้างภาษาใหม่ของศตวรรษที่ 20

Gustav Klimt (1862–1918)

จิตรกรชาวออสเตรีย ผู้นำของกลุ่ม Vienna Secession ผลงานสำคัญ คือ The Kiss (1907–1908), Beethoven Frieze (1902) มีแนวคิดใช้การตกแต่งอย่างสูงในการสื่อสารความลึกซึ้งของจิตวิญญาณ สะท้อนลวดลายแบบ Byzantine และสัญลักษณ์ แม้ไม่ใช่นักสถาปัตยกรรมโดยตรง แต่มีอิทธิพลต่อการตกแต่งสถาปัตยกรรมและทัศนคติของศิลปินยุคนั้น รวมทั้งมีบทบาทในวัฒนธรรมที่อดอล์ฟ โลส โต้แย้ง



ภาพที่ 50 John Ruskin, H.V. de Vel-de, Victor Horta, Gustav Klimt.

ที่มา: John Ruskin. (N.d.). Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin

Henry van de Velde. (N.d.). Wikipedia.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Henry_van_de_Velde

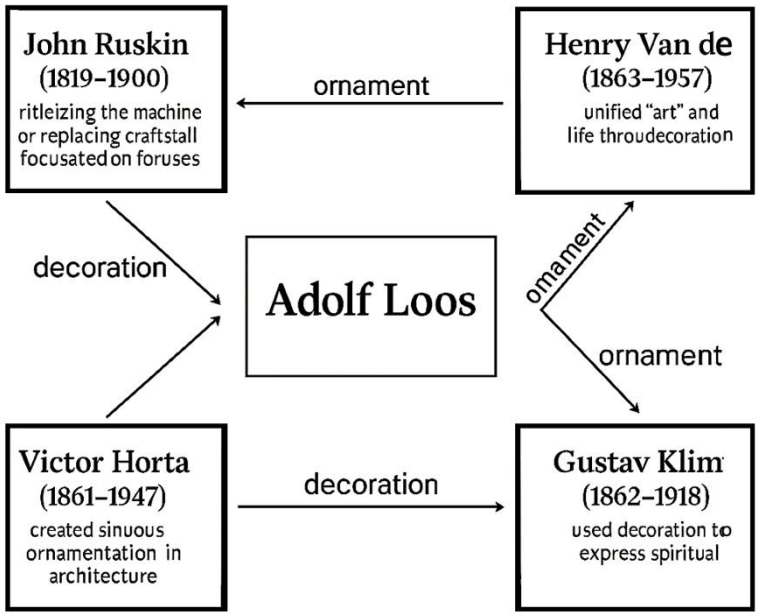
Victor Horta. (N.d.). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Horta

Gustav Klimt. (N.d.). Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt



ภาพที่ 51 Vienna Secession Group

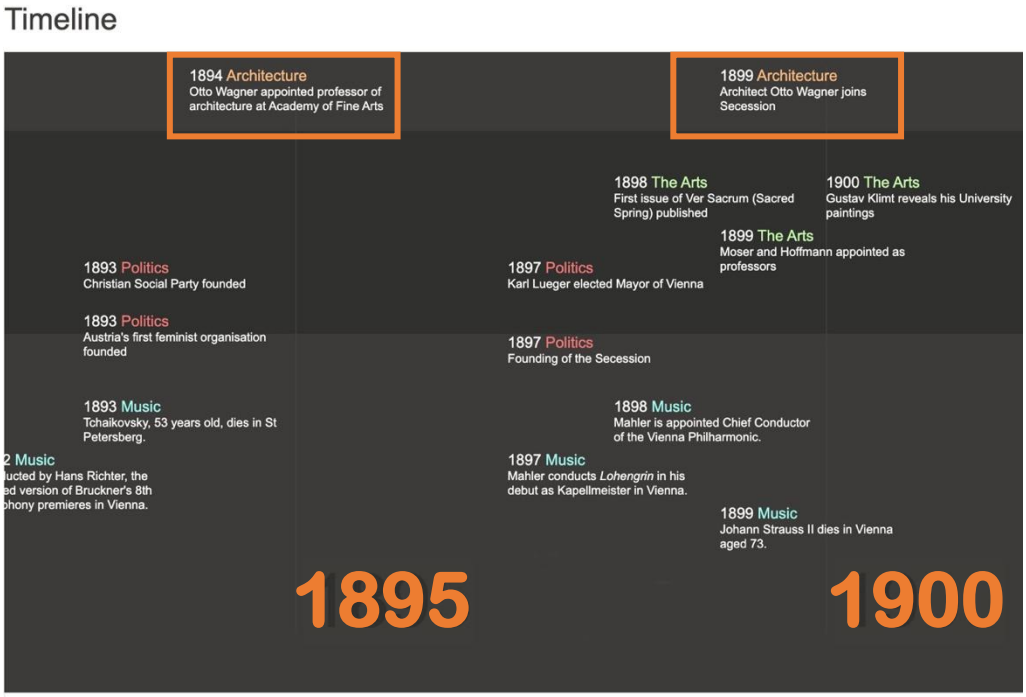
ที่มา: Değirmenci, E., & Pilehvarian, N. K. (2018).19. yüzyılda Viyana ve Otto Wagner. GRID-Architecture Planning and Design Journal, 1(2), 109-138.



ภาพที่ 52 แผนภาพเชื่อมโยง เปรียบเทียบระหว่างแนวคิดของบุคคลเหล่านี้กับแนวคิดของ Adolf Loos (*"ตกแต่งเชิงศีลธรรม" vs "ต่อต้านเครื่องประดับ"*)

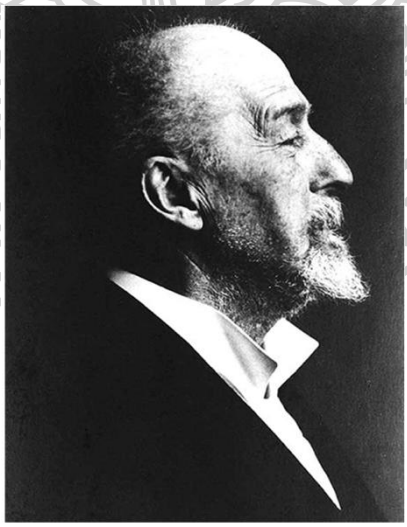
สถาปัตยกรรมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เวียนนาได้เปลี่ยนตัวเองจากเมืองแห่งประวัติศาสตร์นิยมเป็นเมืองแห่งสมัยใหม่อ็อตโต วากเนอร์, โจเซฟ ฮอฟฟ์มันน์ อดอล์ฟ โลส เวียนนาได้ผ่านช่วงเวลาแห่งการเติบโตอย่างมากในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 เนื่องจากกำแพงยุคกลางถูกทำลายเพื่อเปิดเมืองให้พัฒนาเมืองใหม่ เวียนนาที่เติบโตอย่างรวดเร็วต้องการอาคารใหม่ทั้งที่เป็นของสาธารณะและของเอกชน บนที่ตั้งของกำแพงเก่า ชาวเวียนนาได้สร้างถนนวงแหวนรอบนอก เพื่อสร้างอาคารสาธารณะขนาดใหญ่ที่สะท้อนถึงความยิ่งใหญ่และความหรูหราของจักรวรรดิ สถาปัตยกรรมใช้รูปแบบในอดีต เช่น โกธิค บาร็อค หรือนีโอคลาสสิก ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของอาคารอย่างไรก็ตาม เมื่อสิ้นสุดศตวรรษที่ 19 อาคารเก่าแก่เหล่านี้ดูล้าสมัยและหลายคนคิดว่าจำเป็นต้องมีสถาปัตยกรรมใหม่เพื่อสะท้อนถึงลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปของสังคมเวียนนา นอกจากนี้ยังจำเป็นต้องปรับสถาปัตยกรรมของเมืองให้มีขนาดใหม่ที่ใหญ่ขึ้นเพื่อรองรับประชากรที่เพิ่มขึ้นของเวียนนา ในปี 1900 เวียนนาได้กลายเป็นเมืองที่ใหญ่เป็นอันดับสี่ของยุโรป รองจากลอนดอน ปารีส และเบอร์ลินสถาปนิกอ็อตโต วากเนอร์คือคนที่เหมาะสมในสถานที่ที่เหมาะสมในเวลาที่เหมาะสม และเป็นส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงเวียนนาจากเมืองแห่งประวัติศาสตร์เป็นเมืองแห่งความทันสมัย ในหนังสือ Modern Architecture ของเขาในปี 1895 วากเนอร์ได้แสดงความคิดเห็นว่าการออกแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ควรอิงตามความต้องการของการใช้งานและดังนั้นจึงรวมถึงชีวิตสมัยใหม่ด้วย สถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นปฏิกิริยาต่อการตกแต่งและการประดับประดาที่มากเกินไปในอดีต จุดแข็งที่แสดงออกของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จะมาจากการใช้งานและการก่อสร้างและลักษณะของวัสดุที่ใช้

ในฐานะศาสตราจารย์ด้านสถาปัตยกรรมที่ Academy of Fine Arts ในเวียนนา วากเนอร์อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมที่จะสนับสนุนแนวคิดทางศิลปะเหล่านี้และรูปแบบโมเดิร์นนิสม์ของเขา ซึ่งมีอิทธิพลต่อสถาปนิกรุ่นใหม่โดยสิ้นเชิงสถาปนิกรุ่นใหม่นี้ ซึ่งรวมถึง อดอล์ฟ โลส โจเซฟ ฮอฟฟ์มันน์ และโจเซฟ มาเรีย โอลบริช มุ่งมั่นที่จะสร้างอาคารที่เป็นตัวแทนของยุคสมัยใหม่ ผลงานของพวกเขาวางรากฐานให้กับกระแสในอนาคต เช่น อาร์ตเดโคและสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 20



ภาพที่ 53 timeline "แผนภาพลำดับเวลาเหตุการณ์สำคัญทางสถาปัตยกรรมในเวียนนา"

ที่มา: https://www.ngv.vic.gov.au/vienna/architecture.html

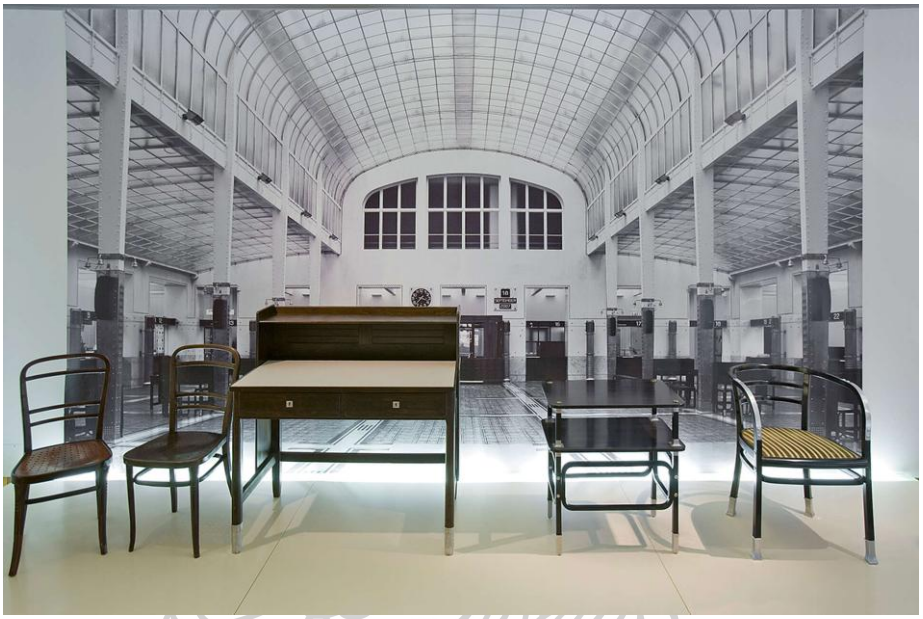


ภาพที่ 54 อ็อตโต โคลซ วากเนอร์ (Otto Koloman Wagner) *เป็นสถาปนิกและนักวางผังเมืองชาวออสเตรีย ผู้มีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะนูโวสู่สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20*

ที่มา: https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner

ขบวนการเวียนนาโมเดิร์น (The Viennese Modern movement)

อ็อตโต วากเนอร์, โจเซฟ ฮอฟฟ์มันน์ และ อดอล์ฟ โลส เป็นตัวแทนที่รู้จักกันดีที่สุดของขบวนการโมเดิร์นเวียนนา คอลเลกชันศิลปะโมเดิร์นเนนาในพิพิธภัณฑ์เฟอร์นิเจอร์เวียนนาเต็มไปด้วยผลงานที่โดดเด่นที่สุดของพวกเขา

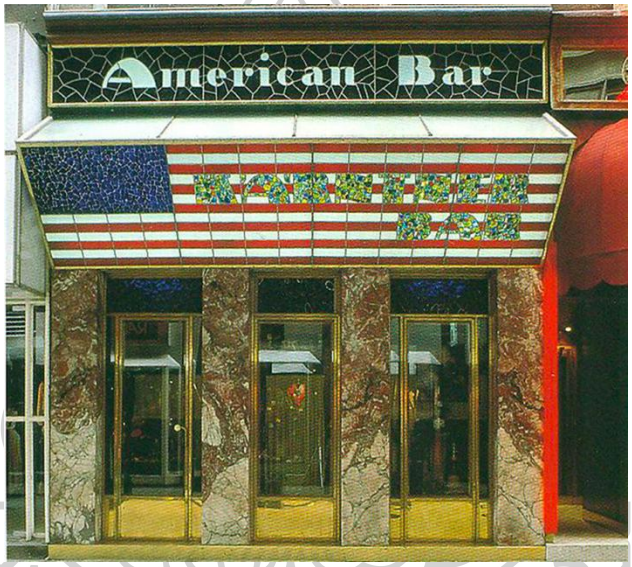


ภาพที่ 55 เก้าอี้เครื่องจักรสำหรับนั่ง (Furniture) โดย โจเซฟ ฮอฟเมน (Josef Hoffmann)

เฟอร์นิเจอร์ 'Sitz-Maschine' ('เครื่องจักรสำหรับนั่ง') โดย Josef Hoffmann เฟอร์นิเจอร์จากธนาคารออมสินของวากเนอร์และเก้าอี้พักผ่อน 'Knieschwimmer' โดยโลส เฟอร์นิเจอร์อันเป็นสัญลักษณ์เหล่านี้ล้วนเป็นสัญญาณแห่งการเริ่มต้นของยุคใหม่ เฟอร์นิเจอร์เหล่านี้เป็นตัวแทนของการปฏิวัติและการยั่วยุ เพื่อการแตกหักจากประเพณี และเมื่อสิ้นสุดศตวรรษที่ 19 สิ่งนี้มีความจำเป็นอย่างยิ่ง แม้ว่าศิลปะและสถาปัตยกรรมในยุคนั้นจะงดงามเพียงใด แต่สถาบันพระมหากษัตริย์ก็กำลังอยู่บนเส้นทางสู่การล่มสลายอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แนวคิดประวัติศาสตร์แบบโอ่อ่าของยุค Ringstrasse กำลังถูกละเลย และจักรพรรดิก็กลายเป็นชายชราที่มองทุกอย่างที่เป็นสิ่งใหม่ด้วยความสงสัย ในงานศิลปะ สถาปัตยกรรม และการออกแบบ โครงสร้างที่กลายเป็นฟอสซิลจำเป็นต้องถูกแทนที่ด้วยแนวคิดและแนวคิดใหม่ ๆ ที่กล้าหาญ ในปี 1897 กลุ่มศิลปินและสถาปนิกหัวก้าวหน้าที่เกี่ยวข้องกับ Gustav Klimt ได้ก่อตั้งกลุ่ม Secession ซึ่งถือเป็นจุดกำเนิดของขบวนการ Viennese Modern อย่างแท้จริง วากเนอร์, ฮอฟเมนและ โลสเป็นผู้บุกเบิก พวกเขาเป็นผู้ริเริ่ม - ไม่น้อยไปกว่าวิธีการพัฒนาเฟอร์นิเจอร์ไม้ดัดให้ก้าวไปอีกขั้น ของการออกแบบใหม่ที่สร้างสรรค์ซึ่งยังคงส่งอิทธิพลมาจนถึงทุกวันนี้

3.3 สถาปัตยกรรมและอดอล์ฟ โลส

วาทกรรมและการออกแบบของอดอล์ฟ โลสมักจะกลมกลืนกันและบางครั้งก็ขัดแย้งกัน โดยการตรวจสอบการออกแบบของเขาเป็นระยะ ๆ เป็นไปได้ที่จะสังเกตการพัฒนาความคิดของโลส และความสำเร็จของเขาในการสะท้อนความคิดเหล่านั้นเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม หนึ่งในการออกแบบแรกของโลส คือ Kartner Bar ซึ่งเขาออกแบบในปี 1908 โครงการนี้โดดเด่นสำหรับเครื่องประดับที่ใช้ภายนอก เหตุผลสำหรับสถานที่ท่องเที่ยวที่โดดเด่นนี้อาจเป็นเพราะเป็นสถานที่เชิงพาณิชย์ อาคารถัดไปคืออาคารที่มีชื่อเสียงและมีอิทธิพลมากที่สุดของโลสนั่นคือ Looshaus อาคารนี้ซึ่งเริ่มต้นในปี 1909 และแล้วเสร็จในปี 1911 ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากในกรุงเวียนนาในสมัยนั้น



ภาพที่ 56 Kärntner Bar, เวียนนา (1908) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=n7QyWcUewCc&t=7s

เสาที่ใช้ที่ด้านหน้าของอาคาร ซึ่งไม่ทราบว่าเป็นพาหะและถูกมองว่าเป็นเครื่องประดับ อย่างไรก็ตามโลสอธิบายเกี่ยวกับคอลัมน์เหล่านี้ในหนังสือของเขาเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม เขากล่าวว่าเสาเหล่านี้ไม่ใช่ของประดับ พวกเขาเป็นเสาที่จำเป็นจริง ๆ ในระบบผู้ให้บริการ ดังนั้นจึงใช้ในเวลาเดียวกันสามารถสังเกตได้ว่าหินอ่อนถูกใช้อย่างเชี่ยวชาญในอาคารนี้ มีพระราชวังอยู่ตรงข้ามกับอาคารโดยตรง และการเพิ่มขึ้นของอาคารนี้ตรงข้ามกับพระราชวังนี้ถูกตีความว่าเป็นการดูถูกนักวิจารณ์ในยุคนั้น ดังนั้นการก่อสร้างอาคารจึงหยุดลง หลังจากนั้นไม่นานการก่อสร้างก็เสร็จสมบูรณ์ด้วยการสนับสนุนของ “Otto Wagner to Loos”



ภาพที่ 57 Haus am Michaelerplatz, เวียนนา (1909-11) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส

ที่มา: https://de.wikipedia.org/wiki/Looshaus

ประมาณสิบปีหลังจากการก่อสร้างอาคาร Bellariastrasse ระหว่างปี 1882 ถึง 1883 โลสแสดงความคิดเห็นว่าสำหรับอาคารอื่นของ Wagner ที่ตั้งอยู่บนถนน Stadiongasse “ยากเหมือนสิงโตที่ถูกขังในกรงฆ่าผีเสื้อ” เขายอมรับว่ากากแบบนั้นสวยงาม แต่สไตล์นั้นรุนแรง



ภาพที่ 58 *Stadiongasse, เวียนนา (*1882/1883*) ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส*

ที่มา: https://en.m.wikipedia.org/wiki/

เป็นไปได้ที่จะสังเกตว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมเปลี่ยนไปมากแค่ไหนในศาลา Karlzplatz ซึ่งออกแบบโดย วากเนอร์ โดยเฉลี่ย 20 ปีในปี 1900 โลสไม่ยอมรับว่าอาคารนี้ออกแบบโดยวากเนอร์ โดยอ้างว่าอยู่นอกมือของทีมออกแบบและวากเนอร์ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง แต่วากเนอร์ภูมิใจในโครงสร้างนี้และประกาศว่าเขาออกแบบโครงสร้างนี้ด้วยตัวเอง



ภาพที่ 59 คาร์ลสปลาทซ์: ศาลาออตโต วากเนอร์ (Karlzplatz Otto Wagner Pavilion), 1900

ที่มา: https://www.wienmuseum.at/en/locations/otto-wagner-pavillon-karlsplatz

โครงการส่วนใหญ่ที่โลสสร้างขึ้นหลังปี 1910 เป็นที่อยู่อาศัย ในบ้านเหล่านี้ เราสังเกตว่าห้องนิรภัยมักใช้ภายนอกเป็นองค์ประกอบเสริมของอาคารในช่วงแรก ๆ สร้างขึ้นในปี 1910 อาคารที่คิดว่าเป็นพื้นฐานของสถาปัตยกรรม Bauhaus Steiner Haus ยังเป็นตัวอย่างของการเป็นโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กแห่งแรกในประเภทเดียวกัน



ภาพที่ 60 บ้านสไตน์เนอร์ (Steiner House 1910)

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=1SCVz2cY-9g&t=7s

การออกแบบพื้นที่ภายในในงานสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส มุ่งเน้นการกระตุ้นประสบการณ์รับรู้ของผู้ใช้งานผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความรู้สึกอยากรู้อยากเห็น และหลีกเลี่ยงการเปิดเผยรายละเอียดการตกแต่งภายในจากลักษณะภายนอกของอาคาร ความตั้งใจนี้สะท้อนให้เห็นผ่านการใช้วัสดุภายในอย่างพิถีพิถันและหลากหลาย เพื่อส่งเสริมประสบการณ์รับรู้ทางกายภาพและจิตใจของผู้อยู่อาศัยหรือผู้เยี่ยมชม โลสให้ความสำคัญกับการเลือกใช้วัสดุอย่างลึกซึ้ง โดยไม่ประนีประนอมกับแนวคิดดังกล่าวในผลงานสถาปัตยกรรมเกือบทั้งหมดของเขา แนวทางนี้แสดงให้เห็นถึงจุดยืนของโลสในการให้คุณค่าแก่การรับรู้ทางประสาทสัมผัสและความสัมพันธ์ระหว่างวัสดุ พื้นผิว และพื้นที่ในเชิงสถาปัตยกรรม



ภาพที่ 61 บ้านฮอร์เนอร์ (Horner House), 1912
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=OjSY-D0iz5E&t=10s

หนึ่งในวัสดุที่โลสใช้มากที่สุดในการตกแต่งภายในคือหินอ่อน เขาบอกว่าเขาไปแอฟริกาเพื่อหาลูกหินที่เขาใช้ภายนอกอาคาร Looshaus หินอ่อนเป็นวัสดุอันสูงส่ง สำหรับโลสและใช้วัสดุนี้อย่างกว้างขวางเป็นองค์ประกอบคลุมไม่เพียงแต่ในแนวนอนเท่านั้น แต่ยังรวมถึงแนวตั้งด้วย



ภาพที่ 62 ซ้าย: วิลล่าดุชนิทซ์ (Duschnitz Villa), 1915-16 ขวา: บ้านบรุมเมิล (Brummel House), 1929

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=gh_VEElFwF8

วัสดุอีกชนิดหนึ่งที่โลส ใช้อย่างกว้างขวางในการตกแต่งภายในคือไม้ เขามักใช้องค์ประกอบไม้ทั้งบนพื้นผิวแนวนอนและแนวตั้ง และองค์ประกอบนี้สามารถสังเกตได้ในเกือบทุกโครงสร้าง มันกำหนดและแยกพื้นที่โดยการเปลี่ยนแปลงโทนสีของวัสดุไม้ตามความถี่ในการใช้พื้นที่ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ทั่วไปหรือส่วนตัว



*ภาพที่ 63 ซ้าย: พระราชวังเบาเออร์ (*Bauer Chateau*), 1925 ขวา: วิลล่าการ์มา (*Villa Karma*), 1903*

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=42ozI8TWWFM&t=64s



ภาพที่ 64 คาร์นเทอร์ บาร์ (Kärntner Bar), 1908 ขวา: ห้องนอนลินา ลูส (Lina Loos's Bedroom), 1903

ที่มา: https://www.architecturaldigest.com/story/ways-to-modernism-vienna-museum-applied-arts

การใช้วัสดุในงานออกแบบตกแต่งภายในของอดอล์ฟ โลส สะท้อนแนวคิดเรื่อง "ความซื่อสัตย์ทางวัตถุ" (Material Honesty) โดยวัสดุแต่ละชนิดจะต้องถูกนำมาใช้ให้สอดคล้องกับคุณสมบัติและหน้าที่ของมัน ในบริบทนี้ กระจกและสิ่งทอเป็นสองวัสดุสำคัญที่ปรากฏอย่างโดดเด่นในงานออกแบบของเขา โลสจัดการองค์ประกอบเหล่านี้ราวกับเป็นการ “แต่งตัว” ให้กับพื้นที่ ตามวัตถุประสงค์เฉพาะของแต่ละห้อง เปรียบได้กับการที่มนุษย์เลือกเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับบริบททางสังคมหรือกิจกรรมเฉพาะ

แนวคิดดังกล่าวได้รับการสะท้อนในงานเขียน Building in the Mountains (1913) ซึ่งโลสเน้นว่า “ธรรมชาติอยู่เคียงข้างความจริงเสมอ” โดยเสนอแนะว่านักออกแบบควรพิจารณาปัจจัยทางสภาพแวดล้อม เช่น หิมะและฝน มากกว่าการยึดติดกับรูปทรงความงามของสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียว ตัวอย่างเช่น Duschnitz Villa (1915–1916) และ Spanner Country House (1924) ซึ่งตั้งอยู่ท่ามกลางธรรมชาติห่างไกลจากเมือง ได้สะท้อนแนวคิดดังกล่าวผ่านรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เรียบง่าย ไม่ประดับประดาด้วยหลังคาแหลมหรือหอคอยตามแฟชั่นนิยม แต่กลับตอบสนองต่อสภาพภูมิประเทศและภูมิอากาศแทน (A. Loos, 2014)



*ภาพที่ 65 ซ้าย: วิลล่าดุชนิทซ์ (*Duschnitz Villa), 1915-16 *ขวา: บ้านสปานเนอร์ชนบท (*Spanner Country House), 1924
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=swx4gaAbTuQ&t=16s

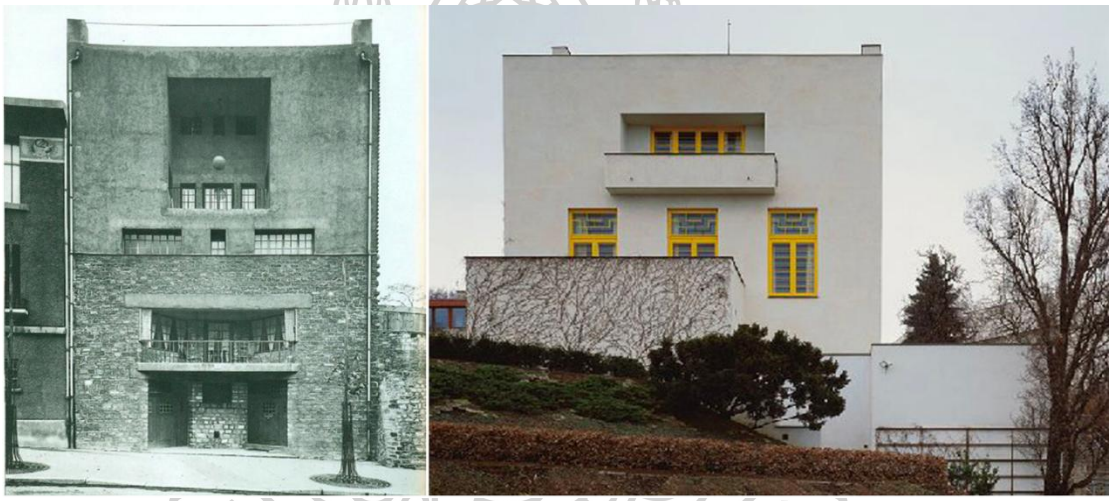
เมื่อเวลาผ่านไป อดอล์ฟ โลสได้แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มในการลดทอนรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมภายนอกให้เรียบง่ายยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับจุดยืนของเขาต่อการปฏิเสธเครื่องประดับ (ornament) ในฐานะสิ่งเกินจำเป็น อย่างไรก็ตาม แม้ภายนอกของอาคารจะถูกทำให้เรียบง่ายลง การเลือกใช้วัสดุภายในกลับยังคงมีบทบาทสำคัญและไม่เคยลดทอนลงแต่อย่างใด ตัวอย่างสำคัญคือ Rufer House (1922) ซึ่งถือเป็นอาคารแรกที่โลสใช้แนวคิด Raumplan อย่างเป็นระบบ โดยจัดวางพื้นที่ภายในตามระดับความสูงที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนหน้าที่ของแต่ละพื้นที่ ไม่ใช่โดยคำนึงถึงระนาบพื้นชั้นเดียวกัน

แนวคิดดังกล่าวเป็นผลสืบเนื่องจากทัศนะทางวัฒนธรรมของโลสที่เชื่อว่า “วิวัฒนาการของวัฒนธรรมสามารถบรรลุได้โดยการกำจัดเครื่องประดับออกจากวัตถุในชีวิตประจำวัน” ซึ่งสะท้อนถึงความเข้าใจในความงามที่เกิดจากหน้าที่และความจริงของวัสดุ มากกว่าการพึ่งพาการตกแต่งภายนอกโดยไม่จำเป็น



ภาพที่ 66 บ้านรูเฟอร์ (Rufer House), 1922

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=dscBBzXIIhM&t=3s



ภาพที่ 67 ซ้าย: บ้านทริสตัน ซารา (Tristan Tzara House), 1925-26 ขวา: วิลล่ามูลเลอร์ (Müller Villa), 1928-30

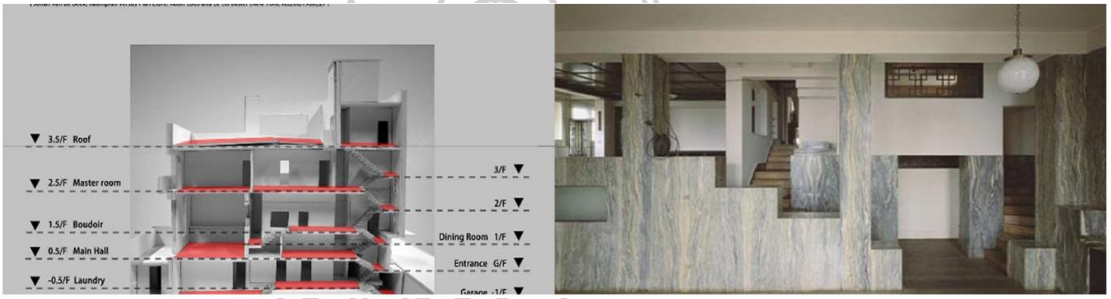
ที่มา: http://architectuul.com/architecture/villa-muller

แนวคิด Raumplan ในงานออกแบบของอดอล์ฟ โลส

แนวคิด Raumplan ซึ่งอดอล์ฟ โลสพัฒนาขึ้น ถูกนำมาเปรียบเทียบกับ Plan Libre ของเลอ กอร์บูซีเยร์อยู่บ่อยครั้ง โดยที่ Raumplan มุ่งเน้นการออกแบบพื้นที่ในลักษณะสามมิติ แทนที่จะเป็นการจัดวางในสองมิติแบบแผนผังพื้นทั่วไป โลสมองว่าการจัดการพื้นที่ภายในควรพิจารณาจาก “ปริมาตร” (volume) ของแต่ละพื้นที่มากกว่าการแบ่งสัดส่วนอย่างเรียบง่าย ซึ่งทำให้แต่ละฟังก์ชันมีระดับความสูงของพื้นที่ที่แตกต่างกันไปตามลักษณะการใช้งาน โดยไม่จำเป็นต้องอยู่ในระดับระนาบเดียวกัน การจัดลำดับระดับพื้นที่ด้วย Raumplan ไม่เพียงช่วยแยกระหว่างพื้นที่สาธารณะและพื้นที่ส่วนตัวอย่างมีประสิทธิภาพเท่านั้น หากยังส่งผลต่อมิติทางประสบการณ์ โดยโลสเชื่อว่าความต่าง

ระดับเหล่านี้ช่วยสร้าง “บรรยากาศของละคร” (theatrical atmosphere) ภายในอาคาร แนวคิดดังกล่าวสะท้อนท่าทีของโลสในการให้ความสำคัญกับการออกแบบจาก “ภายในสู่ภายนอก” (inside-out design) กล่าวคือ ตัวอาคารได้รับการออกแบบให้ตอบสนองต่อการใช้งานและมิติของพื้นที่ภายใน โดยไม่ได้คำนึงถึงผลลัพธ์ภายนอกเป็นอันดับแรก

ตัวอย่างที่แสดงถึงการประยุกต์ใช้ Raumplan ได้อย่างชัดเจนคือ Müller Villa (1930) ซึ่งโลสออกแบบโดยใช้ปริมาตรของช่องว่าง (space volumes) ที่แยกออกเป็นกล่อง (cubic forms) แต่ละกล่องมีขนาดและความสูงต่างกัน แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนทางมิติและการจัดลำดับพื้นที่ที่ไม่จำกัดด้วยแนวราบแต่สัมพันธ์กับประสบการณ์การเคลื่อนผ่านในแนวดิ่งภายในอาคาร



ภาพที่ 68 วิลล่ามูลเลอร์ (Müller Villa), 1928-30
ที่มา: http://alexandraongdesign.blogspot.com/2011/09/analysis-of-villa-muller.html และ https://adolfloos.cz/en/villa-muller

การเปลี่ยนแปลงทัศนคติทางการออกแบบในช่วงปลายของอดอล์ฟ โลส

ความต่อเนื่องของแนวคิดเรื่องการจัดพื้นที่เพื่อเสริมสร้างประสบการณ์ของผู้ใช้งานยังคงปรากฏเด่นชัดในงานออกแบบช่วงปลายของอดอล์ฟ โลส โดยเฉพาะใน Tristan Tzara House (1925–1926) และ Müller House (1928–1930) อาคารทั้งสองหลังนี้สะท้อนถึงพัฒนาการทางทัศนคติของโลสที่แตกต่างจากผลงานก่อนหน้า โดยเฉพาะในแง่ของการจัดองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมซึ่งหลีกเลี่ยงความสมมาตร และเน้นย้ำถึงการออกแบบจากภายในที่สื่อถึง “ความมั่งคั่ง” และความซับซ้อนทางมิติของพื้นที่อย่างเป็นระบบ

Tristan Tzara House ซึ่งออกแบบขึ้นสำหรับ Tristan Tzara ศิลปินผู้ก่อตั้งขบวนการ Dadaism ในกรุงปารีส เป็นตัวอย่างสำคัญของแนวคิดที่ว่า “บ้านไม่จำเป็นต้องสื่อสารทุกสิ่งกับภายนอก” โลสแสดงจุดยืนอย่างชัดเจนว่าคุณค่าของพื้นที่อยู่อาศัยไม่ควรถูกประเมินจากเปลือกนอก หากควรสำแดงออกผ่านการตกแต่งภายในที่อุดมด้วยประสบการณ์และคุณภาพของวัสดุแท้ (material honesty) นอกจากนี้ ในอาคารหลังนี้ โลสยังออกแบบหน้าต่างโดยมีจุดประสงค์เพื่อรับ

แสงเข้าสู่ภายใน มากกว่าจะเป็นช่องทางในการมองเห็นวิวทิวทัศน์ภายนอก ซึ่งเป็นการย้อนทวนบทบาทของหน้าต่างในฐานะองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิม

ทัศนคติในการออกแบบเชิงวิพากษ์และการพลิกบทบาทองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้ สะท้อนถึงวิธีคิดของโลสที่ไม่เพียงต่อต้านเครื่องประดับเชิงสัญลักษณ์ (Ornament) เท่านั้น แต่ยังท้าทายขนบของการออกแบบสมัยนิยมด้วยการให้ความสำคัญกับความรู้สึก ภูมิทัศน์ภายใน และความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่กับผู้ใช้งานในระดับลึก



ภาพที่ 69 ซ้าย: ใบหน้าที่สัก (Canales, J., & Herscher, A., 2005) ขวา: พื้นผิวด้านหน้า
ที่มา: https://www.archdaily.com/125067/ad-classics-majolikahaus-otto-wagner

การออกแบบอพาร์ทเม้นท์ กรณีศึกษางานออกแบบในโบฮีเมีย (History of the apartment)

อดอล์ฟ โลส สถาปนิกผู้มีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งในกระบวนการวิพากษ์การตกแต่งเชิงสัญลักษณ์และการพัฒนาทฤษฎี Raumplan ได้ออกแบบงานสำคัญหลายชิ้นในดินแดนโบฮีเมียซึ่งสะท้อนถึงแนวทางการลดทอน (reduction) และการทำให้เรียบง่าย (simplification) ทั้งในเชิงองค์ประกอบภายนอกและภายในอาคาร หนึ่งในโครงการที่มีความสำคัญคือบ้านของมาร์ธาและวิลเฮล์ม ฮิร์ช ซึ่งสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1907 เป็นตัวอย่างต้นแบบของการออกแบบที่ผสานแนวคิดการใช้พื้นที่แบบมีลำดับชั้นทางประสบการณ์เข้ากับวัสดุที่ซื่อสัตย์ต่อธรรมชาติของตนเอง

อย่างไรก็ตาม งานออกแบบของโลสที่เกี่ยวข้องกับครอบครัวฮิร์ชมิได้จำกัดอยู่เพียงอาคารหลังนี้ จนกระทั่งช่วงทศวรรษ 1980 จึงมีการค้นพบว่าโลสยังได้ออกแบบอพาร์ตเมนต์สำหรับริชาร์ด ฮิร์ช บุตรชายของมาร์ธาและวิลเฮล์ม ซึ่งเป็นอพาร์ตเมนต์สำหรับผู้อยู่อาศัยคนเดียว (bachelor apartment) ตั้งอยู่ในอาคารเดียวกับอพาร์ตเมนต์หลักของครอบครัวฮิร์ช แต่แยกอยู่คนละชั้น โครงการนี้ดำเนินการเกือบในช่วงเวลาเดียวกับการออกแบบ Villa Müller ในกรุงปราก ซึ่งถือเป็นผลงานหลักในการพัฒนาทฤษฎี Raumplan อย่างเต็มรูปแบบ

อพาร์ตเมนต์ของริชาร์ดถูกลืมเลือนไปเป็นเวลานาน จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1988 Vladimir Lekes ผู้อำนวยการของ Adolf Loos Apartment and Gallery ได้ค้นพบและอนุรักษ์ไว้จากการรื้อถอน พร้อมทั้งดำเนินการบูรณะด้วยทรัพยากรส่วนตัว โดยมีเป้าหมายเพื่อรักษาเจตนารมณ์ของโลสที่แฝงอยู่ในรายละเอียดด้านวัสดุและการจัดวางพื้นที่ ผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงแต่แสดงถึงรูปแบบการออกแบบสำหรับอพาร์ตเมนต์ในบริบทของการอยู่อาศัยแบบเดี่ยวในเมือง แต่ยังเป็นหลักฐานสำคัญของพัฒนาการแนวคิด Raumplan ที่ถูกปรับใช้ในสเกลที่เล็กลงและในบริบทที่ไม่ใช่อาคารเดี่ยว (standalone building) แต่เป็นพื้นที่อยู่อาศัยภายในอาคารรวม (multi-unit dwelling)

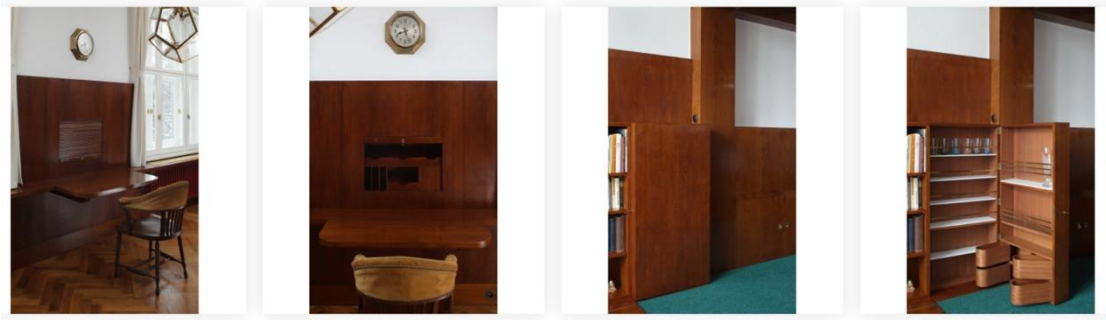
อพาร์ทเมนท์ที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส Apartment designed by Adolf Loos



ภาพที่ 70 อพาร์ทเมนท์ที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส (1)

Hirsch Apartment มรดกสถาปัตยกรรมภายในของอดอล์ฟ โลสในกรุงปราก

Hirsch Apartment ซึ่งออกแบบโดยอดอล์ฟ โลสในปี ค.ศ. 1927 ถือเป็นหนึ่งในตัวอย่างสำคัญของงานออกแบบภายในที่สะท้อนแนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ปัจจุบันอพาร์ตเมนต์แห่งนี้ได้รับการอนุรักษ์อย่างดีในกรุงปราก ภายใต้การดูแลของ Adolf Loos Apartment and Gallery องค์กรที่ตั้งชื่อตามสถาปนิกผู้บุกเบิกแนวคิดการออกแบบเชิงหน้าที่ (functionalism) และการปฏิเสธเครื่องประดับตกแต่งที่ไม่จำเป็น ความสำคัญของ Hirsch Apartment ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการเป็นตัวอย่างของสถาปัตยกรรมภายในในยุคต้นของความเป็นสมัยใหม่เท่านั้น แต่ยังรวมถึงการรักษาไว้ซึ่งเฟอร์นิเจอร์ดั้งเดิมที่ออกแบบโดยโลส ซึ่งมีอายุระหว่างปี ค.ศ. 1901–1931 ส่งผลให้อพาร์ตเมนต์แห่งนี้กลายเป็นหนึ่งในงานออกแบบภายในที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และศิลปกรรมสูงสุดแห่งหนึ่งของโลก ในปี ค.ศ. 2014 Hirsch Apartment ได้รับการบรรจุให้เป็นส่วนหนึ่งของเครือข่าย Iconic Houses ซึ่งเป็นองค์กรระดับนานาชาติที่เชิดชูคุณค่าของบ้านพักอาศัยที่มีนัยยะทางสถาปัตยกรรมโดดเด่นในศตวรรษที่ 20



ภาพที่ 71 อพาร์ทเมนท์ที่ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส (2)

อดอล์ฟ โลส ความเรียบง่ายเชิงหน้าที่และการปฏิเสธเครื่องประดับในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) ถือเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกสำคัญของแนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เขายืนหยัดในแนวทางที่แตกต่างจากกระแสหลัก ด้วยการปฏิเสธแนวคิดเรื่องการตกแต่งที่ไม่มีหน้าที่ใช้งาน (ornamentation) และแนวคิดทางศิลปะที่ครอบงำวงการออกแบบในยุคของเขา ประสบการณ์ที่โลสได้รับจากการพำนักในสหรัฐอเมริกาเป็นเวลาสามปีมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อมุมมองเชิงวิพากษ์ของเขาต่อสถาปัตยกรรมยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เครื่องประดับที่โลสถือว่าเป็นสิ่งล้าสมัยและเป็นอุปสรรคต่อความก้าวหน้าทางวัฒนธรรม

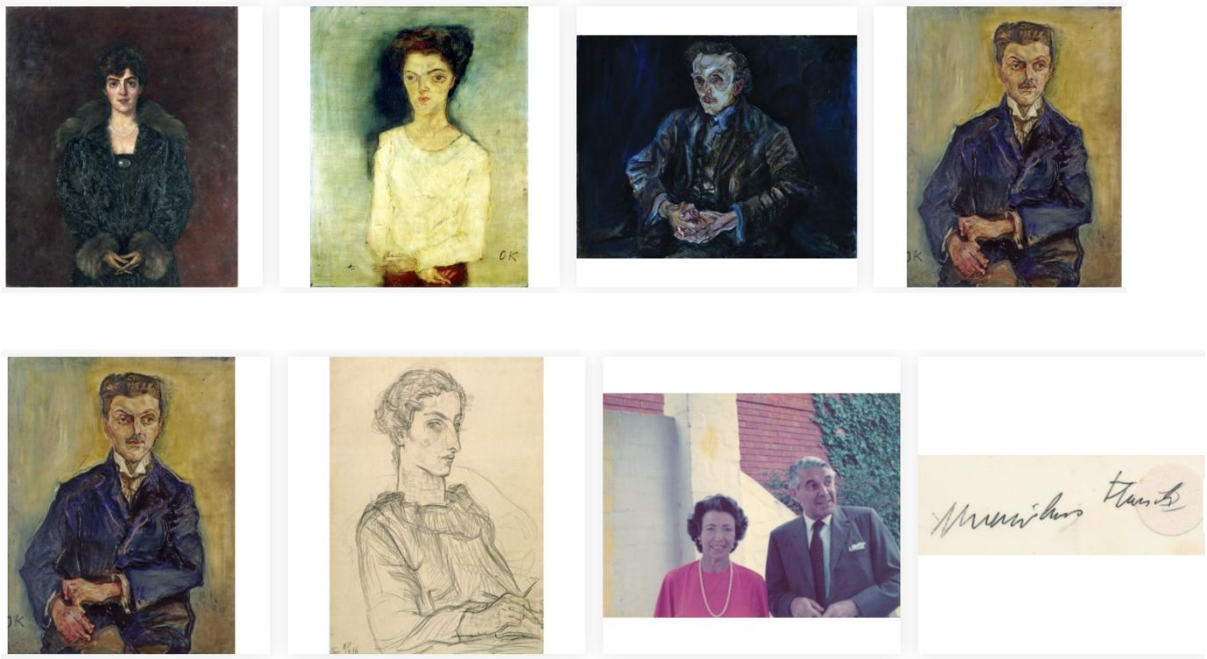
เมื่อโลสกลับมายังกรุงเวียนนา เขากลายเป็นกระบอกเสียงหลักของแนวคิดที่เสนอให้สถาปัตยกรรมยึดถือความเรียบง่าย (simplicity) ความซื่อตรงของวัสดุ (material honesty) และความมีเหตุผลเชิงหน้าที่ (functional rationalism) เขาไม่เพียงแสดงจุดยืนผ่านงานออกแบบทางสถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่ยังถ่ายทอดผ่านงานเขียนที่ทรงอิทธิพล โดยเฉพาะบทความ "Ornament und Verbrechen" (1908) ซึ่งกลายเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของทัศนคติสถาปัตยกรรมในยุโรป

แม้โลสจะปฏิเสธการตกแต่งในเชิงสัญลักษณ์ แต่เขามิได้ละเลยมิติของบรรยากาศ ความสุนทรียภาพ และความสะดวกสบายในพื้นที่ภายใน ตรงกันข้าม เขาให้ความสำคัญกับการเลือกใช้วัสดุอย่างพิถีพิถันเพื่อสร้างความรู้สึกที่เหมาะสมต่อบริบทและการใช้งาน โดยมีเป้าหมายในการสร้างสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการอยู่อาศัยที่มีคุณภาพในยุคสมัยใหม่



ภาพที่ 72 บรรยากาศที่น่ารื่นรมย์

ที่มา: https://aloos.cz/en/apartment-designed-adolf-loos



ภาพที่ 73 ผู้สั่งการอพาร์ทเม้นท์

อุปกรณ์ตกแต่งอพาร์ทเม้นท์

การศึกษานี้เปิดเผยให้เห็นว่าการออกแบบเฟอร์นิเจอร์และอุปกรณ์ตกแต่งภายในของอดอล์ฟ โลส ไม่ได้เป็นเพียงองค์ประกอบตกแต่งที่เสริมเติมอาคารเท่านั้น หากแต่เป็นส่วนสำคัญของแนวคิดสถาปัตยกรรมที่สะท้อนแนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” อย่างลึกซึ้ง ชิ้นงานต่าง ๆ เช่น เก้าอี้ “Knieschwimmer,” โต๊ะ “Elefantenrüsseltisch,” หรือตู้เสื้อผ้า Leschka & Co. ต่างแสดงให้เห็นถึงการพิจารณาทั้งในเชิงวัสดุ โครงสร้าง การจัดวางภายในพื้นที่ และการสื่อสารคุณค่าทางวัฒนธรรมอย่างมีนัยยะ

แนวคิดการออกแบบของโลสมุ่งเน้นการรวม “ความหมาย” และ “ฟังก์ชัน” เข้าด้วยกัน โดยไม่ตกอยู่ในกับดักของ “การประดับตกแต่งที่ไม่จำเป็น” เฟอร์นิเจอร์จึงไม่ใช่เพียงวัตถุที่เติมเต็มพื้นที่ แต่เป็น *องค์ประกอบของพื้นที่เอง* ที่ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศ เชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบัน และเผยความเป็นเอกภาพระหว่างพื้นที่ภายในกับพื้นผิวของการดำรงชีวิต

เฟอร์นิเจอร์ของโลสจำนวนมากได้รับการออกแบบเฉพาะสำหรับผู้ใช้งานรายบุคคล ทั้งยังเชื่อมโยงกับบุคคลสำคัญทางวัฒนธรรมในยุคเดียวกัน เช่น ซิกมันด์ ฟรอยด์ หรือ ออสการ์ โคโคชกา สะท้อนบทบาทของสถาปัตยกรรมในฐานะฉากชีวิตทางสังคมและปัญญา การศึกษานี้จึงเสนอว่า

ผลงานออกแบบตกแต่งภายในของโลสเป็นการสื่อสารแนวคิดพื้นที่ว่าง–พื้นผิวในเชิงประจักษ์ที่ชัดเจนที่สุด และควรได้รับการศึกษาต่อในฐานะส่วนหนึ่งของภาษาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

3.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบภายในโดยอดอล์ฟ โลส (Inspiring Interiors by Adolf Loos)

การตกแต่งภายในในยุค 1930 ที่มีความล้ำหน้าในยุคนั้นเป็นอย่างมาก ในฐานะหนึ่งในผู้บุกเบิกสถาปัตยกรรมโมเดิร์นที่ยิ่งใหญ่ อดอล์ฟ โลส (10 ธันวาคม พ.ศ. 2413 – 23 สิงหาคม พ.ศ. 2476) เริ่มออกแบบภายในให้กับอพาร์ทเมนท์และร้านค้าที่มีอยู่เดิมในปี พ.ศ. 2441 อพาร์ทเมนท์ของเขาเองในกรุงเวียนนาได้รับการปรับปรุงใหม่ในปี พ.ศ. 2446 เมื่อเขาอายุได้ 32 ปี เป็นที่ที่เขาได้ทดลองแนวคิดต่างๆ มากมายที่ส่งผลต่อการออกแบบในเวลาต่อมาของเขา ด้วยการสนับสนุนให้ “พื้นผิว” ที่เรียบเนียน 'มีค่า' และไม่ประดับประดาในบทความเรื่อง Ornament and Crime ของเขา เขาจึงสร้างวิถีการใช้ชีวิตแบบใหม่ให้กับลูกค้าชนชั้นกลางระดับบนที่ร่ำรวย (ส่วนใหญ่เป็นชาวเวียนนา) ซึ่งเป็นโลกที่แตกต่างจากการตกแต่งอันโอ่อ่าของยุค Fin de siècle

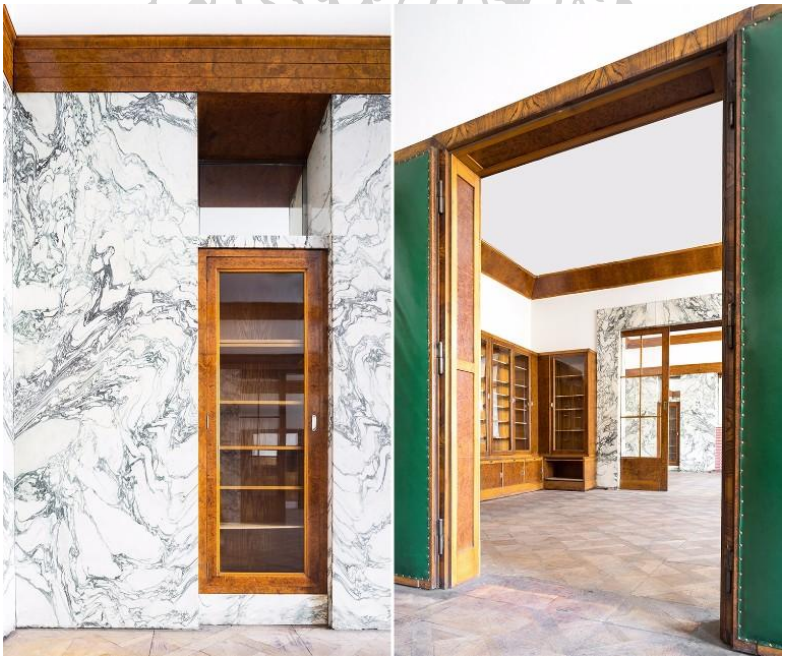
อดอล์ฟ โลส รู้สึกประหลาดใจมากเมื่อเห็นภาพถ่ายของพวกเขาในนิตยสาร ภาพขาวดำในสมัยนั้นไม่สามารถถ่ายทอดภาพเหล่านั้นออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบ สำหรับอดอล์ฟ โลสการครอบครองและความรู้สึกเมื่อได้อยู่ใน “พื้นที่ว่าง” พื้นที่นั้นต่างหากที่สำคัญ เขาสร้างบ้านขึ้นมาเพื่อให้คนอยู่อาศัยได้จริง



ภาพที่ 74 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ (Hugo Semler's Apartment)



ภาพที่ 75 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ *(Hugo Semler's Apartment)*



ภาพที่ 76 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ (Hugo Semler's Apartment)



ภาพที่ 77 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของฮิวโก เซมเลอร์ (Hugo Semler's Apartment)



ภาพที่ 78 การออกแบบภายใน*วิลล่ามุลเลอร์ (Villa Müller © Martin Polak)*



ภาพที่ 79 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของ ดร. โวเกิล (The Apartment of Dr. Vogl)



ภาพที่ 80 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนต์ของตระกูลครอส (*The Apartment of the Kraus Family)*



ภาพที่ 81 การออกแบบภายในลูสเฮ้าส์ (*The Looshaus)*



ภาพที่ 82 การออกแบบภายในลูสเฮ้าส์ (*The Looshaus)*

การตกแต่งภายในของอดอล์ฟ โลส เป็นพื้นที่ที่มองเข้าด้านใน โดยแยกจากโลกภายนอกหน้าต่างเป็นแบบทึบแสงหรือปิดด้วยม่าน เฟอร์นิเจอร์ถูกจัดวางให้มองเข้าไปในห้อง โดยมีที่นั่งแบบบิวท์อินหันหลังให้กับหน้าต่าง เขาใช้ไม้ขัดเงาหรือหินอ่อนบุผนังพร้อมตู้บิวท์อิน ชั้นวางหนังสือ ตู้ข้าง และที่นั่งบุด้วยเบาะ เพื่อสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัว โดยเน้นด้วยวอลเปเปอร์สีเดียวหรือบัวที่ลดความสูงของเพดานลง กระจกถูกวางไว้ในตำแหน่งที่เหมาะสมในซอกหลืบและเหนือตู้โชว์เพื่อสร้างภาพลวงตา ทำให้พื้นที่ดูแตกเป็นเสี่ยงและขยายออกไป

“The house does not have to tell anything to the exterior; instead, all its richness must be manifest in the interior." Adolf Loos, 1914

“บ้านไม่จำเป็นต้องบอกอะไรกับภายนอก แต่ความร่ำรวยทั้งหมดควรปรากฏให้เห็นภายใน”

อดอล์ฟ โลส 1914



ภาพที่ 83 การออกแบบภายในอพาร์ทเมนตของไวเนอร์ (Weiner's Apartment)



ภาพที่ 84 การออกแบบภายในบ้านบรัมเมล The Brummel House



ภาพที่ 85 การออกแบบภายในบ้านบรัมเมล The Brummel House



ภาพที่ 86 การออกแบบภายในวิลล่ามูลเลอร์ (Villa Muller)



ภาพที่ 87 การออกแบบภายในพิพิธภัณฑ์คาเฟ่ เวียนนา



ภาพที่ 88 การออกแบบภายในบาร์อเมริกันในเวียนนา (*The American Bar in Vienna © Keith Collie, RIBA Photographs Collection)*

จากการศึกษาพบว่า เฟอร์นิเจอร์และของตกแต่งภายในอพาร์ตเมนต์ที่ออกแบบโดย อดอล์ฟ โลส ไม่ได้เป็นแค่ของใช้ทั่วไป แต่เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญ เขามองว่าเฟอร์นิเจอร์คือองค์ประกอบที่เชื่อมโยงระหว่าง “พื้นที่ว่าง” กับ “พื้นผิว” ของสถาปัตยกรรม ตัวอย่างเช่น เก้าอี้ "Knieschwimmer," โต๊ะกลม “Elefantenrüsseltisch” หรือ ตู้เสื้อผ้า Leschka & Co. ล้วนถูกออกแบบให้สอดคล้องกับพื้นที่การใช้งานจริง ใช้วัสดุอย่างพิถีพิถัน และแสดงถึงความ

ตั้งใจในการสร้างความกลมกลืนระหว่างสิ่งของกับบริบทของห้อง โลสให้ความสำคัญกับ “ความพอดี” มากกว่าความฟุ่มเฟือย เขาออกแบบของใช้แต่ละชิ้นอย่างเฉพาะเจาะจงให้เหมาะกับเจ้าของบ้าน และไม่ตกแต่งเกินความจำเป็น ความเรียบง่ายที่ดูเหมือนไม่โดดเด่นนี้ กลับเป็นแนวทางที่ช่วยสร้างบรรยากาศที่สงบ เป็นระเบียบ และทำให้พื้นที่ภายในบ้านมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เฟอร์นิเจอร์ของเขายังเกี่ยวข้องกับบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ เช่น ซิกมันด์ ฟรอยด์ หรือ เอโกน ชีเล ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการออกแบบของโลสนั้นมีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมและสังคมในยุคนั้นอย่างลึกซึ้ง

โดยสรุป ผลงานออกแบบภายในของโลสช่วยอธิบายแนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” ได้อย่างชัดเจน และสามารถนำมาใช้เป็นกรณีศึกษาที่ดีในการเข้าใจสถาปัตยกรรมยุคโมเดิร์นที่เน้น “ความหมาย” มากกว่าการตกแต่ง

3.5 สรุป: ทบทวนความหมายแนวคิดของพื้นที่สถาปัตยกรรม - พื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตก (Conclusion: Reconsider the Meaning)

อดอล์ฟ โลส และ อ็อตโต้ วากเนอร์ (ADOLF LOOS AND OTTO WAGNER)

งานเขียนของโลสอาจมุ่งเป้าไปที่การแยกแยะเครื่องประดับประเภทต่าง ๆ ไม่ใช่รูปทรงเครื่องประดับที่แตกต่างกันหรือสไตล์เครื่องประดับที่แตกต่างกันแต่เป็นเครื่องประดับสองประเภท ประเภทแรกเป็นสัญลักษณ์หรือสามารถชี้ออกจากตัวมันเองไปยังสิ่งที่จำเป็นแต่ไม่ได้ถูกแสดงออกมา และประเภทที่สองเป็นเครื่องประดับที่เบี่ยงเบนความสนใจหรือไม่สามารถแสดงออกมาได้และไม่จำเป็น เครื่องประดับที่ไม่จำเป็นดังกล่าวเป็นตัวอย่างบนพื้นผิว โลสการมองเห็นรายละเอียดและเครื่องประดับไม่ใช่เรื่องของการปกปิด แต่เป็นเรื่องของการบ่งชี้หรือเปิดเผยให้เห็นลักษณะทางกายภาพของวัฒนธรรมโลส ต่อการแยกตัวของเวียนนาได้กลายมาเป็นจุดที่อาคารจะถูกครอบครองและแสดงออกมาอย่างไร สถาปนิกและนักออกแบบที่แยกตัวออกไปคิดว่าสามารถสร้างรูปแบบใหม่สำหรับยุคสมัยของตนเองได้ สำหรับออตโต วากเนอร์ การใช้พื้นผิวและรายละเอียดประดับตกแต่งในผลงานช่วงหลังของเขานั้นแตกต่างอย่างสิ้นเชิง ผลงานของเขาสร้างความทึ่งให้กับความสำเร็จทางเทคโนโลยีที่ยิ่งใหญ่ในศตวรรษที่ 19 ถึงกระนั้น วากเนอร์ก็ยอมรับข้อจำกัดของโปรแกรมแนวสัจนิยมของเขา เขาอนุมัติบทบาทของนวัตกรรมเชิงคาดเดาจากฐานการทำงาน ในแง่นี้ความสมจริงทางสถาปัตยกรรมของวากเนอร์สามารถอธิบายได้ผ่านการใช้ประโยชน์จากฟังก์ชันเชิงสัญลักษณ์อย่างต่อเนื่อง (Anderson, 1988) ผลงานของเขาเข้าใกล้ทฤษฎี Bekleidung ของเซมเปอร์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่ชัดเจนระหว่างผิวที่เชื่อมต่อกันและการพัฒนาอาคารในเชิงลึก (Frampton, 1995) จากทฤษฎี "การตกแต่ง" หรือทฤษฎี Bekleidung วากเนอร์สันนิษฐานถึงความสามารถในการสังเคราะห์โครงสร้างแผงน้ำหนักเบาทั้งในหินและโลหะเขาดูเหมือนจะยอมรับอุปมาอุปไมยของ

หน้ากากที่เซมเปอร์ เคยกล่าวไว้ว่า"อย่างไรก็ตาม การปกปิดไม่ได้ช่วยอะไร เมื่อเบื้องหลังหน้ากากนั้นเป็นสิ่งเท็จ" เขามิได้มีเจตนาที่จะสร้างความเท็จด้วยการปกปิด แต่ทรงสร้าง “ม่านแห่งเปลือกโลก” ขึ้นเพื่อให้เราสามารถมองเห็นความหมายทางจิตวิญญาณของโลกแห่งความจริงและโลกแห่งสัญลักษณ์อันมีค่าได้ (Frampton, 1995)

ในโบสถ์เซนต์เลโอโปลด์ อัม สไตน์ฮอฟ และโพสต์พาร์กาสเซ โครงสร้างอิฐถูกหุ้มด้วยแผ่นหินอ่อนบาง ๆ วางในฐานปูน และดูเหมือนว่าจะยึดกับผนังด้วยสลักเกลียวโลหะซึ่งปิดด้วยหัวอลูมิเนียม อย่างไรก็ตาม สลักเกลียวแบบยึดมีคุณค่าการใช้งานที่จำกัดสลักเกลียวที่ปรับปรุงและมีข้อต่อจะยึดแผ่นไม้ให้เข้าที่ในช่วงสามสัปดาห์แรกของการก่อสร้างเท่านั้น ในขณะที่ฐานปูนยึดจะแข็งตัว สลักเกลียวเป็นงานหล่อตกแต่งที่มีการตกแต่งในแนวคิดการตกแต่งดังกล่าว การก่อสร้างไม่ได้เสริมแต่งด้วยเครื่องประดับที่แสดงถึงจุดประสงค์ แต่การตกแต่ง (หัวสลักเกลียว) ถูกคิดค้นขึ้นด้วยความหมายเชิงโครงสร้างที่ดูเหมือนจะได้รับแรงบันดาลใจจากความจำเป็น สิ่งประดิษฐ์ตกแต่งที่มองเห็นได้นี้เป็น "การใช้งานเชิงสัญลักษณ์" โดยที่รายละเอียดพื้นผิวแสดงถึงคุณลักษณะทางเทคโนโลยี เศรษฐกิจ และการประหยัดเวลาของการก่อสร้างประเภทนี้ (Haiko, 1988)

การใช้พื้นผิวแทนภาพของวากเนอร์ยังเห็นได้ชัดจากการออกแบบของเขาสำหรับ Vienna Stadtbahn เหล็กถูกนำมาใช้เพื่อแสดงถึงรูปแบบการใช้งาน และในขณะเดียวกันก็ใช้เหล็กรองรับเป็นลวดลายตกแต่ง งานเหล็กโปร่งใสของคานเหล็กช่วยสร้างชั้นของการตกแต่งในขณะที่ให้สายตาสามารถมองทะลุพื้นผิวและมองเห็นสิ่งที่อยู่ด้านหลัง วากเนอร์เสนอความเป็นไปได้สำหรับการประมวลผลวัสดุแบบศิลปะสมัยใหม่ในการตกแต่งโครงสร้างอย่างละเอียดอ่อนของเขา ดังนั้น จึงดูเหมือนว่าอาคารของวากเนอร์มีลักษณะเป็นตัวแทนมากกว่าการก่อสร้างในแนวคิดของพวกเขา รูปลักษณ์เป็นพื้นฐานในแนวคิดทางศิลปะของวากเนอร์ความใส่ใจต่อความประทับใจทางสายตาเป็นลักษณะเฉพาะขององค์ประกอบของวากเนอร์ภาพที่รับรู้เป็นศูนย์กลางของแนวคิดทางสถาปัตยกรรมของเขาที่คงที่ในการออกแบบตลอดอาชีพของเขา (Francis, 1988) ลักษณะที่น่าดึงดูดใจของภาพของเขาทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของวากเนอร์กับก็อตฟรีด เซมเปอร์ แม้ว่าจะยอมรับความแตกต่างพื้นฐานในระดับทฤษฎี แต่แนวคิดทางสถาปัตยกรรมของวากเนอร์ซึ่งพิจารณาผ่านการเปลี่ยนแปลงพื้นผิวของอาคารต่าง ๆ ของเขา ยังคงใกล้เคียงกับเซมเปอร์ในแง่ของภาพหรือการแต่งแต้ม ในตอนแรกการแต่งแต้มผนังของวากเนอร์มีลักษณะเฉพาะที่คล้ายสิ่งทอ เช่น การบุผนังด้วยเครื่องเคลือบดินเผาที่ด้านหน้าของ (บ้านเครื่องเคลือบดินเผา) หลังจากปี 1900 พวกเขาก็เริ่มปรับตัวให้เข้ากับธีมใหม่ นั่นคือแนวคิดเชิงหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ อย่างไรก็ตาม ธีมใหม่นี้ยังคงมีความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดกับทฤษฎี Bekleidung ในความสัมพันธ์ระหว่างพื้นผิวเชิงสัญลักษณ์และแนวคิดเชิงโครงสร้าง การใช้พื้นผิวรายละเอียดในอาคารของวากเนอร์ รวมถึงในงานเขียนของโลส และ Altenberg มีลักษณะร่วมกันอย่างหนึ่ง คือ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้เชิงรับรู้และเชิงแนวคิด

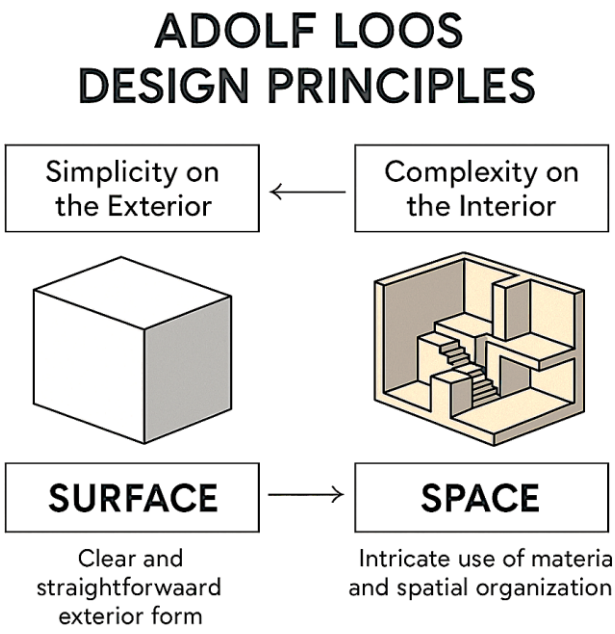
ศูนย์กลางของวิธีการของพวกเขาคือการเคลื่อนไหวระหว่างสาระสำคัญและการนำเสนอ พื้นผิวเป็นตัวแทนของเนื้อหา ความหมายสามารถดึงมาจากรูปแบบทางกายภาพได้ รายละเอียดผิวเผินแต่ละอย่างเป็นส่วนหนึ่งของภาพรวมทางกายวิภาคศาสตร์การวิพากษ์วิจารณ์ทฤษฎีการแต่งกายบางส่วนก็คือ ทฤษฎีนี้ทำให้สถาปัตยกรรมเดินเข้าสู่เส้นทางที่ผิดพลาดของ “การแสดงออกภายนอก” ซึ่งเป็นเส้นทางที่ให้ความสำคัญเกินควรกับส่วนหน้าอาคาร (Francis, 1988) ในความเป็นจริง เซมเปอร์ไม่เคยกดดันเฉพาะส่วนหน้าอาคารหรือการแสดงออกภายนอกของอาคารเท่านั้น ในความเห็นของเขาส่วนตกแต่งของสถาปัตยกรรมกรีกมีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับการก่อสร้าง และจุดประสงค์ของส่วนตกแต่งคือเพื่อแสดงถึงหน้าที่เชิงกลของส่วนโครงสร้างในเชิงสัญลักษณ์ ทั้งโครงสร้างส่วนต่างๆ และสัญลักษณ์ตกแต่งมีความเกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิด กล่าวคือ ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงสิ่งใดสิ่งหนึ่งได้โดยไม่กระทบต่ออีกสิ่งหนึ่ง และแต่ละอย่างจะต้องเป็นองค์ประกอบหลักที่เกิดขึ้นพร้อมกันกับองค์รวม ซึ่งจะยับยั้งความปรารถนาที่เป็นอัตวิสัยและตามอำเภอใจใด ๆ ที่จะปกปิดรูปแบบโครงสร้างด้วยสัญลักษณ์ สาระสำคัญและแนวคิดของส่วนโครงสร้างห้ามมิให้มีการตกแต่งตามอำเภอใจตามใจชอบ สัญลักษณ์และคุณลักษณะตกแต่งที่แตกต่างกันของส่วนโครงสร้างไม่สามารถถือเป็นเครื่องประดับผิวเผินได้อย่างแท้จริง ดังนั้น จึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องตระหนักว่าสิ่งเหล่านั้นคืออะไรกันแน่ การปกปิดที่แสดงถึงหน้าที่ที่ดำเนินการโดยแกนกลางที่ยึดติดแน่น (Herrmann, 1984) โดยใช้ภาษาตกแต่งที่จดจำได้โน้มน้าวให้สถาปัตยกรรมเข้าใจได้ การที่ทฤษฎีนี้ถูกเรียกว่า “ศิลปะแห่งการแต่งตัว” นั้นหมายถึงปรากฏการณ์ผิวเผินที่ขึ้นอยู่กับการมองเห็นของพื้นผิว สำหรับวากเนอร์ ซึ่งเดินตามรอยของเซมเปอร์ รายละเอียดพื้นผิวมีภาษาการแสดงแทนซึ่งแสดงถึงการทำงานเชิงกลของอาคารทั้งหลังในเชิงสัญลักษณ์ ในแง่นี้ ปรากฏการณ์ “ผิวเผิน” ไม่ได้มีความหมายเชิงลบอย่างที่พบในคำวิจารณ์หลาย ๆ ฉบับลักษณะผิวเผินดังกล่าวไม่ได้เกิดจากจินตนาการส่วนตัวของสถาปนิกเท่านั้น แต่เกี่ยวข้องกับการทำงานเชิงกลของส่วนโครงสร้างและบ่งบอกถึงเนื้อหา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ พวกมันเผยให้เห็นเบาะแสของแก่นแท้มุมมองของโลสที่มีต่อ “ศิลปะแห่งการแต่งตัว” ก็ใกล้เคียงกับเซมเปอร์เช่นกัน อุดมคติของเขาต่อต้านลักษณะผิวเผินที่ทำให้เข้าใจผิด การวิจารณ์รายละเอียดพื้นผิวที่หลอกลวงของ Ringstrasse ของเขามีพื้นฐานมาจากแนวคิดนี้ การถอดรหัสเบาะแสเพื่อสร้างแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์นั้นเป็นไปไม่ได้หากเบาะแสนั้นเป็นเท็จ การใช้รายละเอียดในชีวิตประจำวันในการเขียนของเขามีจุดประสงค์เพื่อบ่งชี้และให้เบาะแสเกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพของวัฒนธรรม สำหรับทั้ง Altenberg และ โลสด้วยพลังของการสังเกต รายละเอียดในชีวิตประจำวันก็เปิดเผยออกมา การใช้ผิวหนังที่มีลักษณะเป็นข้อต่อในอาคารของวากเนอร์ก็ยึดตามแนวคิดนี้เช่นกัน ลักษณะผิวเผินของบุคคล สิ่งของ เหตุการณ์ในงานเขียนของ โลสและ Altenberg อาจเทียบได้กับม่านโครงสร้างอาคารของวากเนอร์ม่านประกอบด้วยรายละเอียดพื้นผิวที่เชื่อมโยงกันราวกับว่ามีปม รายละเอียดแต่ละอย่างก็เป็นตัวแทนด้วยเช่นกัน แต่การยอมรับความหมายของรายละเอียดพื้นผิวไม่ได้หมายความว่าละ

ทิ้งแนวคิดเรื่องความสมบูรณ์ ในขณะที่วากเนอร์มุ่งเป้าไปที่สถาปัตยกรรมที่สามารถสื่อสารผ่านพื้นผิว Altenberg และโลสก็ใช้แนวคิดเดียวกันในการเขียนของพวกเขาโดยใช้รายละเอียดในชีวิตประจำวันเพื่อบ่งชี้และสื่อสารเกี่ยวกับวิถีชีวิต พวกเขาสังเกต คุณภาพของการมองเห็น กลิ่น และการสัมผัส นิสัย ประเพณี และสีสัน ตลอดจนทางผ่านของ เมือง ด้วยสายตาที่เฉียบคมและเปี่ยมด้วยความรัก พวกเขาไม่ได้มองว่าสภาพแวดล้อมของพวกเขาเป็นเขาวงกตที่กักขังวิถีชีวิตแต่เป็นการปรากฏตัวที่สื่อสารกับผู้อยู่อาศัย การสื่อสารดังกล่าวเกิดขึ้นผ่านรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ในชีวิตประจำวัน ในนามของความก้าวหน้า ในขณะที่"สิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ " เหล่านี้ถูกละทิ้ง พวกเขาพยายามบันทึกและเฉลิมฉลองสิ่งต่าง ๆ

สรุปหลักการออกแบบของอดอล์ฟ โลส

หลักการออกแบบของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) ความเรียบง่ายภายนอก แต่ซับซ้อนภายใน โลสเน้นการออกแบบที่ทำให้รูปทรงภายนอกของอาคารดูเรียบง่ายและชัดเจน ("Surface") โดยใช้วัสดุและองค์ประกอบที่ตรงไปตรงมา ไม่ตกแต่งมากเกินไป แต่ภายใน ("Space") กลับซับซ้อนและละเอียดอ่อนในการใช้วัสดุ รายละเอียด และองค์ประกอบเชิงพื้นที่เพื่อรองรับความต้องการใช้งานและความสะดวกสบายของผู้อยู่อาศัยอย่างเต็มที่ จัดทำแผนภาพแนวคิด (Conceptual Diagram) ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นผิวกับแผนผัง พื้นผิวภายนอกของอาคารจะสะท้อนแผนผังหรือโครงสร้างภายในอย่างชัดเจน ไม่ใช่เพียงการตกแต่งผิวเผิน แต่แสดงถึงความจริงของพื้นที่ภายใน Raumplan การจัดพื้นที่แบบไม่ประนีประนอม วิธีการออกแบบพื้นที่ภายในโดยแบ่งระดับความสูงและฟังก์ชันหน้าที่การใช้งานอย่างชัดเจนโดยไม่ย่อหย่อนเรื่องวัสดุหรือรายละเอียดเชิงพื้นที่ เพื่อสร้างประสบการณ์การอยู่อาศัยที่สมบูรณ์แบบและตอบสนองต่อความต้องการของมนุษย์ ความอ่อนไหวต่อความต้องการของมนุษย์ในรายละเอียด โลสให้ความสำคัญกับทุกรายละเอียดในงานตกแต่งภายในเพื่อรองรับชีวิตประจำวันและความสะดวกสบายอย่างแท้จริง ไม่ใช่แค่ความสวยงามหรือศิลปะเพื่อศิลปะ สถาปัตยกรรมไม่ใช่ศิลปะ ตามแนวคิดของโลส สถาปัตยกรรมมีหน้าที่มอบชีวิตที่สะดวกสบายและมีประโยชน์แก่ผู้คน ในขณะที่ศิลปะมีหน้าที่ “รบกวน” หรือสร้างความรู้สึกซับซ้อนโดยไม่มีความรับผิดชอบต่อผู้ใช้งาน งานสถาปัตยกรรมต้องรับผิดชอบต่อผู้คนทุกคนที่ใช้ชีวิตอยู่ในอาคาร งานศิลปะไม่มีภาระหน้าที่รับผิดชอบต่อใคร นิยามและกรอบแนวคิด Space – Surface ในงานของอดอล์ฟ โลส Surface (พื้นผิว) คือ รูปลักษณ์ภายนอกของอาคารที่แสดงถึงความเรียบง่ายและสัดส่วนที่ชัดเจน โดยพื้นผิวภายนอกถูกออกแบบให้สะท้อนถึงโครงสร้างและแผนผังภายใน ไม่ใช่แค่ความสวยงามที่ไม่สัมพันธ์กับภายใน Space (พื้นที่ว่าง) คือ การจัดสรรพื้นที่ภายในอาคารอย่างละเอียดและลึกซึ้ง ผ่านแนวคิด Raumplan ที่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงพื้นที่และรายละเอียดของวัสดุ เพื่อให้เกิดการใช้งานที่เหมาะสมและสะดวกสบายสำหรับผู้อยู่อาศัย เรื่องราว

"Little Rich Man" และแนวคิดสถาปัตยกรรมของโลส เรื่องราวของชายร่ำรวยผู้มีทุกอย่างที่ออกแบบโดยสถาปนิกอย่างละเอียดลออ แต่กลับรู้สึกเหนื่อยและถูกจำกัดในที่สุด เป็นการสื่อถึงว่า: การออกแบบที่ครอบคลุมทุกอย่างและจำกัดชีวิตประจำวันมากเกินไป ทำให้ชีวิตขาดความเป็นธรรมชาติและความเป็นตัวของตัวเอง โลสจึงเน้นว่าสถาปัตยกรรมควรมอบ ความสะดวกสบาย และ ความเหมาะสม มากกว่าการเป็นงานศิลปะที่ “รบกวน” ผู้ใช้งาน



ภาพที่ 89 แผนภาพแนวคิด (Conceptual Diagram) *องค์ประกอบเชิงพื้นที่เพื่อรองรับความต้องการใช้งานและความสะดวกสบายของผู้อยู่อาศัยอย่างเต็มที่ ของอดอล์ฟ โลส*

งานวิจัยนี้ได้วิเคราะห์และสังเคราะห์หลักการออกแบบของอดอล์ฟ โลส โดยมุ่งเน้นที่กรอบแนวคิด Space – Surface ซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่างภายในและพื้นผิวภายนอกของอาคาร ผลการศึกษาพบว่า โลสใช้การออกแบบพื้นผิวภายนอกที่เรียบง่ายและชัดเจนเพื่อสะท้อนโครงสร้างและแผนผังภายในอย่างแท้จริง ในขณะที่พื้นที่ว่างภายใน (Raumplan) ถูกจัดสรรด้วยความละเอียดอ่อนและไม่ประนีประนอมต่อวัสดุ รายละเอียด และฟังก์ชันใช้งาน เพื่อสร้างสภาพแวดล้อมที่ตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างสมบูรณ์แบบ

นอกจากนี้ งานวิจัยยังพบว่า แนวคิดของโลสเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมเป็นการสร้างความสะดวกสบายและฟังก์ชันที่เหมาะสมให้กับผู้อยู่อาศัย แตกต่างจากศิลปะที่เน้นการแสดงออกและความซับซ้อนโดยไม่รับผิดชอบต่อผู้ใช้งาน ความเข้าใจในเรื่องนี้ช่วยให้เห็นความสำคัญของการ

ออกแบบที่สมดุลระหว่างความงามภายนอกและการใช้งานจริงภายใน ซึ่งยังคงมีความเกี่ยวข้องและนำไปประยุกต์ใช้ได้ในงานออกแบบสมัยใหม่

ดังนั้น หลักการและกรอบแนวคิดของอดอล์ฟ โลสจึงเป็นแนวทางที่สำคัญในการออกแบบสถาปัตยกรรมที่เน้นทั้งความเรียบง่าย ความจริงใจ และความเอื้ออำนวยต่อชีวิตประจำวันของผู้ใช้อาคารอย่างแท้จริง

บทที่ 4
วิธีการและแนวคิดพื้นที่ว่างสถาปัตยกรรม - พื้นผิว: อดอล์ฟ โลส ในศตวรรษที่ 19 (SPACE/SURFACE OF ARCHITECTURE ADOLF LOOS: Concepts and Methods)

4.1 บทนำ บุคคลผู้เอาชนะมนุษย์โบราณ อดอล์ฟ โลส (The Person – Overcom- ing the Ancient Man: Adolf Loos)



ภาพที่ 90 อดอล์ฟ โลส (Adolf Loos). ถ่ายภาพโดย ดับเบิลยู. เวลส์ (W. Wels), 1912
ที่มา: Portrait of Adolf Loos, Photograph W. Wels, 1912. Source: Panayotis Tournikiotis, Adolf Loos (New York: Princeton Architectural Press, 1991), p. 17.

อดอล์ฟ โลสเกิดในปี 1870 ทำงานเป็นสถาปนิกตั้งแต่ปี 1898 จนกระทั่งเสียชีวิตในปี 1933 ชีวิตการทำงานของเขาจึงครอบคลุมช่วงเวลาตั้งแต่ช่วงเปลี่ยนศตวรรษจนถึงมหาสงคราม และตั้งแต่มหาสงครามจนถึงภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ โลสอาศัยอยู่ในเวียนนาจนถึงปี 1924 หลังจากนั้นโลสทำงานปารีสเป็นหลัก โลสเชื่อในวิวัฒนาการของสถาปัตยกรรม การพัฒนาแบบเลือกได้ เขาคิดว่าการ

ออกแบบเป็นความต่อเนื่องที่เลือกของประเพณี การเปลี่ยนแปลงสถานการณ์กำหนดความเป็นไปได้ของนวัตกรรม และด้วยความคิดเห็นเหล่านี้

ชีวิตช่วงต้น (Early Life)

อดอล์ฟ ฟรานซ์ คาร์ล วิกเตอร์ มาเรีย โลส เกิดเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม ค.ศ. 1870 ในเมืองบรูโน (เดิมชื่อบรุนน์) ซึ่งเป็นภูมิภาคทางใต้ของโมราเวีย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิออสเตรีย-ฮังการีในขณะนั้น และปัจจุบันคือสาธารณรัฐเช็ก เขาเป็นลูกคนหนึ่งจากพี่น้องสี่คนของอดอล์ฟและมารี โลส แต่เมื่อโลสอายุได้ 9 ขวบ พ่อของเขาซึ่งเป็นช่างแกะสลัก ช่างก่อหินเสียชีวิต แม้ว่าโลสจะปฏิเสธที่จะสานต่อธุรกิจของครอบครัวทำให้แม่ของเขาเสียใจอย่างมาก

โลสเริ่มเรียนที่ Royal and Imperial State Technical College ใน Rechenberg ประเทศโบฮีเมีย โลสเข้าเรียนที่ College of Technology ใน Dresden เป็นเวลาสามปีและ Academy of Beaux-Arts ในเวียน โลสเป็นนักเรียนธรรมดาและไม่ได้รับปริญญาโลสเดินทางไปยังสหรัฐอเมริกาและทำงานเป็นช่างก่ออิฐ ช่างปูพื้น และช่างล้างจาน ในขณะที่อยู่ในสหรัฐอเมริกาเพื่อเข้าร่วมงาน World's Columbian Exposition ในปี 1893 โลสได้ประทับใจในประสิทธิภาพของสถาปัตยกรรมอเมริกันและเริ่มชื่นชมผลงานของหลุยส์ ซัลลิแวน (Louis Sullivan)

สถาปนิกชาวอเมริกัน หลุยส์ ซัลลิแวน มีชื่อเสียงมากที่สุดในฐานะส่วนหนึ่งของ โรงเรียนชิคาโก (สถาปัตยกรรม) และสำหรับบทความที่มีอิทธิพลในปี 1896 ที่เสนอว่ารูปแบบต้องเป็นไปตามฟังก์ชั่นอย่างไรก็ตาม ในปี 1892 ซัลลิแวนได้เขียนเกี่ยวกับการใช้เครื่องประดับกับสถาปัตยกรรมยุคใหม่ *"ฉันคิดว่าเป็นเรื่องธรรมดาที่อาคารที่ปราศจากเครื่องประดับสามารถสื่อถึงความรู้สึกอันสูงส่งและสง่างามได้ด้วยมวลและสัดส่วน"* ซัลลิแวนเริ่มบทความเรื่อง "*เครื่องประดับในสถาปัตยกรรม*" จากนั้นเขาก็เสนอว่า "*งดเว้นการใช้เครื่องประดับโดยสิ้นเชิงเป็นระยะเวลาหลายปี*" และ "*ให้เน้นไปที่การสร้างอาคารที่มีรูปร่างดีและสวยงามในสภาพเปลือย*" แนวคิดเรื่องความเป็นธรรมชาติที่เป็นธรรมชาติ โดยเน้นที่มวลและปริมาตรของสถาปัตยกรรมไม่เพียงแต่ส่งอิทธิพลต่อแฟรงก์ ลอยด์ ไรต์ ลูกศิษย์ของซัลลิแวน เท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อสถาปนิกหนุ่มจากเวียนนา อดอล์ฟ โลสด้วย

ช่วงเวลาการทำงาน (Professional Years)

ในปี 1896 โลสกลับมายังเวียนนาและทำงานกับ คาร์ล เมย์เรเดอร์ (Karl Mayreder) สถาปนิกชาวออสเตรีย ในปี 1898 โลสได้เปิดสำนักงานของตัวเองในเวียนนาและได้เป็นเพื่อนกับนักคิดอิสระ เช่น นักปรัชญา Ludwig Wittgenstein นักประพันธ์เพลงแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ Arnold Schönberg และนักเสียดสี Karl Kraus ชุมชนปัญญาชนของเวียนนาในยุค Belle Epoque ประกอบด้วยศิลปิน จิตรกร ประติมากร และสถาปนิกจำนวนมาก รวมถึงนักคิดทางการเมืองและนักจิตวิทยา เช่น Sigmund Freud พวกเขาทั้งหมดกำลังแสวงหาวิธีที่จะเขียนใหม่ว่าสังคมและศีลธรรมทำงานอย่างไร

เช่นเดียวกับเพื่อนร่วมงานหลายคนของโลสในกรุงเวียนนา ความเชื่อของ โลสขยายไปสู่ทุกด้านของชีวิตรวมถึงสถาปัตยกรรมด้วย โลสโต้แย้งว่าอาคารที่เราออกแบบสะท้อนถึงศีลธรรมของเราในฐานะสังคม เทคนิคการสร้างโครงเหล็กใหม่ของโรงเรียนชิคาโก (สถาปัตยกรรม) เรียกร้องให้มีสุนทรียศาสตร์แบบใหม่ ผนังด้านหน้าที่ทำจากเหล็กหล่อเป็นการเลียนแบบการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมในอดีตแบบราคาถูกหรือไม่ โลสเชื่อว่าสิ่งที่แขวนอยู่บนโครงนั้นควรมีความทันสมัยเท่ากับโครงนั้นเอง

โลสได้ก่อตั้งโรงเรียนสถาปัตยกรรมของตนเอง ลูกศิษย์ของเขาได้แก่ ริชาร์ด นิวตรา (Richard Neutra) และ RM Schindler ซึ่งทั้งคู่มีชื่อเสียงหลังจากอพยพไปยังชายฝั่งตะวันตกของสหรัฐอเมริกา

หลังแยกตัวเองออกจาก Vienna Secession สถาปนิก Jugendstil ที่เน้นความคิดริเริ่มส่วนบุคคล และต่อมาจากสถาปนิกเปรี้ยวจี๊ดที่ถือว่าการหยุดพักอย่างสมบูรณ์กับประเพณีเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ อย่างไรก็ตาม ความซับซ้อนเชิงพื้นที่ของวิลล่าขนาดใหญ่ตอนปลายของเขาสื่อถึงความประทับใจของความคิดสร้างสรรค์ส่วนบุคคลที่ไม่เหมือนใครและไม่สามารถทำซ้ำได้มันเข้ากับมุมมองของเขาอย่างไร นั่นคือคำถามที่หวังว่าจะตอบในบทนี้ อดอล์ฟ โลสมีความเชื่อเพียงเล็กน้อยในภาพวาดในฐานะตัวบ่งชี้คุณภาพทางสถาปัตยกรรม ไม่มีภาพสเก็ตช์การเดินทางของเขา และเขาก็ไม่กระตือรือร้นเกี่ยวกับการถ่ายภาพเป็นวิธีการถ่ายทอดสถาปัตยกรรม อย่างไรก็ตาม เขาแนะนำว่าสถาปัตยกรรมที่ดีสามารถอธิบายได้ (Loos, 1931)

<u>รูปแบบสถาปัตยกรรม (Architectural Style)</u>

บ้านที่ออกแบบโดย โลสมีลักษณะเป็นเส้นตรง ผนังและหน้าต่างที่ชัดเจนและไม่ซับซ้อน และส่วนโค้งที่สะอาด สถาปัตยกรรมของเขากลายเป็นการแสดงออกทางกายภาพของทฤษฎีของเขาโดยเฉพาะแผนผังปริมาตร ("Raumplan") ซึ่งเป็นระบบของพื้นที่ที่ต่อเนื่องและผสานเข้าด้วยกัน เขาออกแบบภายนอกโดยไม่มีการประดับประดา แต่ภายในของเขาอุดมไปด้วยการใช้งานและปริมาตร แต่ละห้องอาจอยู่บนระดับที่แตกต่างกัน โดยพื้นและเพดานตั้งอยู่ในระดับความสูงที่แตกต่างกัน สถาปัตยกรรม โลสมีความแตกต่างอย่างชัดเจนกับสถาปัตยกรรมของวากเนอร์สถาปนิกร่วมสมัยชาวออสเตรีย

โลสเป็นที่รู้จักกันดีในด้านวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใช้สอยอันเป็นเอกลักษณ์ เขาเผยให้เห็นส่วนหน้าอาคารด้านนอกสีขาวเรียบ ๆ จากความรังเกียจต่อเครื่องประดับภายนอกและในขณะที่มีแนวคิดในการออกแบบพื้นที่ภายในที่มีชีวิตชีวาและอุดมสมบูรณ์ตามหลักการที่เรียกว่า 'Raumplan' ในการออกแบบที่อยู่อาศัยของเขามักแสดงให้เห็นถึงการมุ่งเน้นไปที่พื้นผิว(หุ้ม)เป็นภาษาการออกแบบที่สำคัญ บทความนี้จึงเน้นการศึกษาแนวคิดวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิวภายในสถาปัตยกรรม ในทางการออกแบบพื้นที่ว่างและพื้นผิวการห่อหุ้มในการออกแบบที่อยู่อาศัยโดยสรุป

ในกรณีของโลส การหุ้มพื้นผิวเป็นเครื่องมือในการสร้างพื้นที่ภายในที่ปลอดภัยและบริสุทธิ์อย่างสมบูรณ์โดยการแยกออกจากภายนอก เขาปฏิเสธสถานการณ์การออกแบบภายนอกอย่างรุนแรงและเชื่อมั่นว่าคำขอจากพื้นที่อยู่อาศัยด้านในเป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลมากกว่า (F. Değirmenci, & Pilehvarian, M., 2018) เขาได้พัฒนาทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย โดยเฉพาะ “การหุ้ม” หมายถึง พื้นผิวด้านนอกหรือพื้นผิวขอบเขตในสถาปัตยกรรม พบว่าเขากำลังพัฒนาทฤษฎีสถาปัตยกรรมผ่านการตีความเชิงปรัชญาของตนเอง

อาคารตัวอย่างที่โลสออกแบบได้แก่ บ้านหลายหลังในเวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งบ้านสไตเนอร์ (1910), เฮาส์ สตราสเซอร์ (1918), บ้านฮอร์เนอร์ (1921), บ้านรูเฟอร์ (1922) และบ้านมอลเลอร์ (1928) อย่างไรก็ตาม วิลล่ามุลเลอร์ (1930) ในปราก ประเทศเชโกสโลวาเกีย เป็นหนึ่งในผลงานการออกแบบที่พิถีพิถันที่สุดของเขา เนื่องจากภายนอกดูเรียบง่ายและภายในซับซ้อน ผลงานการออกแบบอื่นๆ นอกเวียนนา ได้แก่ บ้านในปารีส ประเทศฝรั่งเศส ของ ทริสตัน ซารา (1926) ศิลปินดาดาและวิลล่าคูเนอร์ (1929) ในครอยซ์แบร์ก ประเทศออสเตรีย

โลสเป็นสถาปนิกสมัยใหม่คนแรก ๆ ที่ใช้กระจกเพื่อขยายพื้นที่ภายในทางเข้าภายในอาคาร Goldman & Salatsch ซึ่งมักเรียกกันว่า “Looshaus” ถูกแปลงเป็นโถงทางเข้าที่เหนือจริงและไม่มีที่สิ้นสุดโดยมีกระจกสองบานอยู่ตรงข้ามกัน การก่อสร้าง Looshaus ก่อให้เกิดเรื่องอื้อฉาวอย่างมากในการผลักดันเวียนนาให้ก้าวเข้าสู่ความทันสมัย

<u>คำคมที่มีชื่อเสียง: 'เครื่องประดับและอาชญากรรม' Famous Quotes: 'Ornament and Crime'</u>

อดอล์ฟ โลสเป็นที่รู้จักดีที่สุดจากบทความเรื่อง " Ornament and Verbrechen" ในปี 1908 ซึ่งแปลว่า "Ornament & Crime" บทความชิ้นนี้และบทความอื่น ๆ ของโลสอธิบายถึงการต่อต้านการตกแต่งซึ่งจำเป็นต่อการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมสมัยใหม่และวิวัฒนาการไปไกลกว่าวัฒนธรรมในอดีตการตกแต่ง แม้กระทั่ง "ศิลปะบนร่างกาย" เช่น รอยสัก ควรปล่อยให้เป็นของคนยุคดึกดำบรรพ์ เช่น ชาวพื้นเมืองของปาปัว "ผู้ชายสมัยใหม่ที่สักตัวเองเป็นอาชญากรหรือไม่ก็คนเสื่อมทราม" โลสเขียน "มีเรือนจำบางแห่งที่ผู้ต้องขัง 80% มีรอยสัก ส่วนผู้สักที่ไม่ได้อยู่ในเรือนจำเป็นอาชญากรแฝงหรือขุนนางเสื่อมทราม"

ข้อความจากเรียงความนี้ (Other passages from this essay)

“แรงกระตุ้นในการประดับตกแต่งใบหน้าและทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในระยะเอื้อมถึงคือจุดเริ่มต้นของศิลปะพลาสติก”

“เครื่องประดับไม่ได้ทำให้ชีวิตของฉันมีความสุขหรือทำให้คนมีการศึกษามีความสุขมากขึ้น หากฉันอยากกินขนมปังขิง ฉันจะเลือกขนมปังที่เรียบเนียน ไม่ใช่ขนมปังที่ประดับด้วยเครื่องประดับทั่วชิ้นคนในศตวรรษที่ 15 จะไม่เข้าใจฉัน แต่คนสมัยใหม่ทุกคนจะเข้าใจ”

“ความเป็นอิสระจากเครื่องประดับเป็นสัญลักษณ์ของความเข้มแข็งทางจิตวิญญาณ”

ความตาย (Death)

อดอล์ฟ โลส เสียชีวิตเมื่อวันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. 2476 ที่เมืองคัลค์สเบิร์ก ใกล้กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย โดยเขาเกือบจะหูหนวกเพราะโรคซิฟิลิสและป่วยด้วยโรคมะเร็งเมื่ออายุได้ 62 ปี หลุมศพของเขาถูกออกแบบขึ้นเอง ในสุสานกลาง (Zentralfriedhof) ในกรุงเวียนนา เป็นหลุมศพแบบธรรมดามีเพียงชื่อของเขาสลักไว้เท่านั้นไม่มีการประดับตกแต่งใด ๆ

มรดก (Legacy)

อดอล์ฟ โลสได้ขยายความ “ทฤษฎีสถาปัตยกรรม” ของเขาในบทความเรื่อง " Architektur " ซึ่งแปลว่า "สถาปัตยกรรม" ในปี 1910 โลสได้วิพากษ์วิจารณ์ว่า *สถาปัตยกรรม* ได้กลายมาเป็นศิลปะกราฟิก โดยโต้แย้งว่าอาคารที่สร้างขึ้นอย่างดีนั้นไม่สามารถแสดงออกมาได้อย่างซื่อสัตย์บนกระดาษแผนผังไม่สามารถ "ชื่นชมความงามของหินเปล่า" และสถาปัตยกรรมของอนุสรณ์สถานเท่านั้นที่ควรจัดประเภทเป็นศิลปะสถาปัตยกรรมอื่น ๆ "ทุกสิ่งที่ใช้เพื่อจุดประสงค์เชิงปฏิบัติบางอย่างควรได้รับการคัดออกจากอาณาจักรของศิลปะ" โลสเขียนว่า "เครื่องแต่งกายสมัยใหม่ คือ สิ่งที่ดึงดูดความสนใจมาที่ตัวเองน้อยที่สุด" ซึ่งเป็นมรดกของโลสต่อความทันสมัย

อดอล์ฟ โลส กับการออกแบบพื้นที่ว่างที่เรียกว่าพื้นที่ส่วนตัว ยึดมั่นว่าอาคารควรมีภายนอกที่ดูเรียบง่ายและเก็บความหรูหราทั้งหมดไว้ภายใน ดังนั้น การชื่นชมความซับซ้อนเชิงพื้นที่ของผลงานของเขาอย่างแท้จริงต้องอาศัยการมีส่วนร่วมกับงานของเขาในฐานะนักออกแบบตกแต่งภายใน โลสยึดมั่นว่าอาคารควรมีภายนอกที่ดูเรียบง่ายและเก็บความหรูหราทั้งหมดไว้ภายใน ดังนั้นการประเมินความซับซ้อนของพื้นที่ในผลงานของสถาปนิกที่มักถูกเข้าใจผิดมากที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20 จึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญกับการตกแต่งภายในของเขาด้วย ตรงกันข้ามอย่างเห็นได้ชัดกับผู้ร่วมสมัยของเขาในช่วง Vienna Secession ซึ่งออกแบบพื้นที่ของตนอย่างละเอียดถี่ถ้วน โลสนำเสนอตัวเองว่าเป็น "ศาสตราจารย์ด้านการออกแบบภายใน" ที่เต็มใจปรับตัวให้เข้ากับนิสัยและรสนิยมของลูกค้าอย่างสมบูรณ์แบบ โดยเชิญชวนให้ลูกค้ายอมรับความไร้รสนิยมของตนเองแทนที่จะยอมตามวิจารณญาณของสถาปนิก "ผู้รักสุนทรียศาสตร์" ร่วมกับผู้ครอบครองในอนาคต เขาออกแบบภายในที่อบอุ่นน่าอยู่ซึ่งความอบอุ่นมาจากการใช้วัสดุที่มีคุณภาพอย่างมีประสิทธิภาพและการสร้างความต่อเนื่องที่ต่อเนื่องซึ่งแสดงออกผ่านเฟอร์นิเจอร์ โลสออกแบบเฟอร์นิเจอร์ที่เป็นส่วนหนึ่งของ

สถาปัตยกรรม โดยมอบฟังก์ชันให้กับทุกส่วนของพื้นที่ เช่น ม้านั่งและชั้นวางของที่ทำจากไม้เดียวกับผนัง หรือห้องนั่งเล่นขนาดเล็กที่มีเพดานต่ำและการผสมผสานเฟอร์นิเจอร์กับผนัง ในขณะเดียวกันแนวคิดเกี่ยวกับที่อยู่อาศัย สถาปัตยกรรม และเฟอร์นิเจอร์ในฐานะองค์รวมไม่ได้ขัดขวางเขาจากการเสริมแต่งการตกแต่งภายในเหล่านี้ด้วยชิ้นงานที่ผลิตในเชิงอุตสาหกรรมโดยอิงจากโมเดลคลาสสิกของอังกฤษ ซึ่งเขาไม่มีข้อกังขาใดๆ เกี่ยวกับการใช้หรือคัดลอก โดยต้องขอบคุณความจริงจังที่เขาได้รับระหว่างที่อาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา สำหรับโลสความสำคัญของการตกแต่งภายในนั้นเชื่อมโยงกับชีวิตที่ดำเนินไปในนั้นและการเคารพความเป็นส่วนตัวและความใกล้ชิด งานเขียนเชิงข่าวของเขาซึ่งตีพิมพ์ส่วนใหญ่ในนิตยสารDas Andereแสดงให้เห็นถึงเจตจำนงของ โลสที่ต้องการทำให้สังคมออสเตรียทันสมัยขึ้น นอกเหนือจากสถาปัตยกรรมที่เป็นทางการแล้ว สิ่งที่โลสสร้างขึ้นคือวัฒนธรรมการใช้ชีวิตรูปแบบใหม่ และทัศนคติเช่นนี้เองที่ทำให้เขาดูทันสมัยอย่างแท้จริง

แนวคิดที่ว่า “ควรละเว้นสิ่งใดที่เกินกว่าประโยชน์ใช้สอย” เป็นแนวคิดสมัยใหม่ทั่วโลก ในปีเดียวกับที่ โลสตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับการประดับตกแต่งเป็นครั้งแรก Henri Matisse (1869–1954) ศิลปินชาวฝรั่งเศสก็ได้ออกประกาศที่คล้ายกันเกี่ยวกับองค์ประกอบของภาพวาดในคำแถลงของ Notes of a Painter ในปี 1908 Matisse เขียนว่าทุกสิ่งที่ไม่มีประโยชน์ในภาพวาดนั้นล้วนแต่เป็นอันตราย แม้ว่า โลสจะเสียชีวิตไปหลายสิบปีแล้ว แต่ทฤษฎีของเขาเกี่ยวกับ “ความซับซ้อนของสถาปัตยกรรม” ยังคงได้รับการศึกษาในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพื่อเริ่มต้นการอภิปรายเกี่ยวกับการประดับตกแต่งในโลกที่มีเทคโนโลยีขั้นสูงและคอมพิวเตอร์ซึ่งทุกสิ่งทุกอย่าง นักศึกษาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จะต้องได้รับการเตือนว่า *แม้ว่าคุณจะสามารถทำอะไรบางอย่างได้ แต่คุณควรทำหรือไม่*

อดอล์ฟ โลส เป็นสถาปนิกยุคโมเดิร์นที่มีแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมที่มีอิทธิพลอย่างมาก โดยเฉพาะในเรื่องของพื้นที่และพื้นผิว อดอล์ฟ โลส เป็นสถาปนิกชาวเวียนนาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 การปฏิวัติสถาปัตยกรรมในยุคของอดอล์ฟ โลส สร้างการเปลี่ยนแปลงและเป็นพื้นฐานสำหรับสิ่งใหม่ แนวคิดของลูสมีผลกระทบต่อการพัฒนาของสถาปัตยกรรมและการออกแบบภายใน อดอล์ฟ โลสเป็นแรงบันดาลใจให้กับสถาปนิกยุคต่อมา เช่น เลอกอร์ บูซีเยและลูทวิช มีส ฟัน แดร์ โรเออ ที่รับแนวคิดความเรียบง่ายและการใช้งานจริงไปพัฒนาต่อในงานออกแบบของพวกเขาและมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและวิธีการออกแบบในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ แม้จะมีอาชีพเป็นสถาปนิก อดอล์ฟ โลส ได้รับการยกย่องจากผู้คนในแวดวงศิลปะของยุโรป โดยเฉพาะที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ซึ่งเขาใช้ชีวิตและสร้างสรรค์ผลงานอยู่ที่นั่นเป็นระยะเวลานาน การที่ โลส ได้รับความนับถือจากวงการศิลปะ ไม่เพียงความใกล้กันของแขนงงานระหว่างสถาปัตยกรรมกับศิลปกรรม ทว่า เขายังมีฝีมือด้านการเขียน ดังเห็นได้จากบทความในหนังสือ บทสนทนากับความว่างเปล่า บทสนทนากับความว่างเปล่า บรรจุชิ้นงานจำนวน 9 เรื่อง ที่

เคยลงตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นของเวียนนา ด้วยความรอบรู้และการมองโลกอย่างวิพากษ์วิจารณ์ บทความหลายชิ้นมีลักษณะเป็นเรื่องสั้น บางชิ้นใช้ลีลาการเขียนแบบนิทานหรือเรื่องเล่า และทั้งหมดเป็น Black Comedy หรือตลกร้ายอารมณ์ขันอันร้ายกาจในงานเขียนนี้เอง ที่ทำให้ อดอล์ฟ โลส โด่งดังในวงการวรรณกรรม ไม่แพ้ชื่อเสียงที่เขาสั่งสมเอาไว้ในแวดวงสถาปัตยกรรม ความเรียบง่าย และประโยชน์ใช้สอย ดูจะเป็นปรัชญาหลักในการทำงานของเขา ที่ทำให้นาม อดอล์ฟ โลส เป็นอมตะและเป็นต้นแบบให้กับสถาปนิกยุคต่อมา ขณะเดียวกัน ความชัดเจน หนักแน่น รุนแรง และท้าทาย ก็เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เชื่อมโยงกับการวิพากษ์วิจารณ์ระบบสังคมและวัฒนธรรมศตวรรษที่ 20 อย่างตรงไปตรงมา การหลอมรวมสภาวะตัวตนกับผลงานเข้าด้วยกัน ด้วยการทำลายเอกสาร แบบเขียนและภาพสเก็ตช์ทั้งหมด เป็นความพยายามลบร่องรอยการออกแบบของตนเองให้เหลือเพียงพื้นที่ว่าง ซึ่งสอดคล้องกับปณิธานความเรียบง่ายที่เขาตั้งไว้ในงานสถาปัตยกรรม กระนั้นก็ดี แม้จะหลงเหลือเค้าลางบางส่วนที่มีผู้พยายามค้นหาเพื่อนำมาปะติดปะต่อ ทว่า เมื่อรวมกับผลงานรูปธรรมทางสถาปัตยกรรม อดอล์ฟ โลส ได้เคยสร้างไว้ ก็พอจะทำให้คนรุ่นหลังเชื่อมโยงแนวคิดการรับรู้เกี่ยวกับตัวตนและผลงานของเขาได้

นอกจาก บทสนทนากับความว่างเปล่า ที่บรรจุงานเขียนชิ้นเอกคือ Ornament and Crime และ The Poor Little Rich Man แล้ว Adolf Loos: Das Werk des Architekten หรือ “ผลงานสถาปัตยกรรม” หนังสือเล่มแรกของ อดอล์ฟ โลส คือคัมภีร์ของสถาปนิกทั่วโลก

ในการศึกษานี้ อดอล์ฟ โลส สถาปนิกตะวันตกได้พัฒนาเทคนิคการทำงานของตนเองโดยใช้องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ที่เรียกว่า 'พื้นที่ว่าง' 'พื้นผิว' เป็นสื่อกลาง ข้อพิจารณาทางทฤษฎีเกี่ยวกับขอบเขตพื้นที่ว่าง ทฤษฎีการครอบครองพื้นที่ของกอตต์ฟรีด เซมเพอร์ 'Cladding' เป็นคำที่ใช้ครั้งแรกใน 'The Four Elements of Architecture' ของกอตต์ฟรีด เซมเพอร์ (1851) ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างและการตกแต่งเป็นการหุ้ม เซมเพอร์พยายามที่จะให้คำนิยามใหม่เกี่ยวกับต้นกำเนิดของสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับการนิยามในรูปแบบต่าง ๆ นับตั้งแต่ Vitruvius และด้วยการค้นหานี้ ก็ได้ทำให้ครอบคลุมถึงแก่นแท้ของสถาปัตยกรรม ผนังที่กำหนดสิ่งปกคลุมหรือพื้นที่จะอยู่ที่จุดกำเนิดของอาคารก่อนที่จะมีการวางกรอบ สำหรับเซมเพอร์ อาคารเริ่มต้นด้วยการใช้ผ้าทอที่กำหนดพื้นที่เขาได้กำหนดเตาไฟเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการจัดลำดับและรูปแบบในสถาปัตยกรรม สถาปัตยกรรมประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ โครงสร้างรอบเตา หลังคา เมมเบรน ที่ปิดล้อมและฐานรากดินเผา กำหนดให้เป็นขอบเขตการมองเห็นของพื้นที่ ความต้องการโครงสร้างที่มั่นคงด้านหลังนั้นมีสาเหตุอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับการสร้างพื้นที่ สิ่งเหล่านี้จำเป็นด้วยเหตุผลด้านเสถียรภาพ การรับน้ำหนัก และความคงทน”

“อดอล์ฟ โลส สถาปนิกนักคิดผู้มีชื่อเสียงแห่งกรุงเวียนนา โลสเติบโตในช่วงรอยต่อระหว่างศตวรรษที่ 19 กับ 20 อันเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมตลอดจนศิลปะวิทยาการมากมาย โลสมีชื่อเสียงโด่งดังจากบทความชื่อ Ornament and Crime ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับการประดับตกแต่งทางสถาปัตยกรรมอันเฟื่องฟูในยุคนั้น โลสเป็นนักเขียนที่มีบทความเสียดสีล้อเลียนมากมายลงในหนังสือพิมพ์ท้องถิ่น ซึ่งได้รับการตีพิมพ์รวมเล่มเป็นผลงานทางทฤษฎีสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่เรารู้จักกันดีในปัจจุบัน ผลงานการออกแบบของโลสซึ่งเป็นที่รู้จักมีอยู่มากมายในกรุงเวียนนาและเมืองอื่นๆ ในยุโรป ไม่ว่าจะเป็น Looshaus, The Villa Müller, Café Museum, Tristan Tzara House ซึ่งเรายังสามารถเยี่ยมชมได้ในปัจจุบัน”

4.2 เหตุผลของวิธีการวิเคราะห์ (ทฤษฎีการสร้าง) สถาปัตยกรรมพื้นที่ว่างและพื้นผิวของอดอล์ฟ โลส

อดอล์ฟ โลส เป็นสถาปนิกที่ทำให้ทฤษฎีการปกปิดของเซมเพอร์กลายเป็นที่สนใจอีกครั้ง และเป็นที่รู้จักในฐานะบุคคลที่แสวงหาสถาปัตยกรรมที่ไม่รวมการตกแต่งโดยสิ้นเชิง โลสยอมรับกระบวนทัศน์ของเซมเพอร์ แต่ได้พัฒนาทฤษฎี "หลักการครอบคลุม" ของเขาเองอย่างอิสระ เช่นเดียวกับเซมเพอร์เขาให้เหตุผลว่าสถาปัตยกรรมได้มาจากการปิดล้อมเชิงพื้นที่และการหุ้มที่ใช้ในการปิดล้อมพื้นที่อยู่นำหน้ากรอบโครงสร้าง จากการคิดเชิงแนวคิดนี้การก่อตัวของพื้นที่ผ่านการยักยอกพื้นผิวที่ปกคลุมของโลส ในงานที่อยู่อาศัยสามารถพบได้ใน 2 ลักษณะภายนอกและภายใน

โลส ซึ่งสืบทอดทฤษฎีของกอตต์ฟรีด เซมเปอร์โดยตรง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นที่มาของทฤษฎีการห่อหุ้มให้ความสำคัญของการวิจัยที่ได้จากมุมมองนี้ก็คือ สามารถตีความผลงานของสถาปนิกที่มีปรัชญาสถาปัตยกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ คือ อดอล์ฟ โลสจากมุมมองเดียวทัศนคติโดยเฉพาะของโลสในการตระหนักถึงพื้นที่ภายในที่แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของพื้นที่และวัสดุเมื่อเทียบกับภายนอกที่ขาวเรียบง่ายโดยเป็นสื่อกลางของพื้นผิวซึ่งแสดงรูปแบบภายนอกที่รุนแรงผ่านการก่อตัวของช่องเปิดไปยังพื้นผิวที่ปกคลุม ข้อสรุปที่ได้จากการพิจารณามีดังนี้ พื้นผิวของโลสอาจกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างพื้นที่ภายในที่สมบูรณ์ เพื่อให้ตระหนักถึงความสมมาตรและไม่สมมาตรทั้งภายในและภายนอก จะแสดงออกมาผ่านการใช้การหุ้มสีขาวที่เป็นกลางซึ่งถูกควบคุมไว้ด้านนอกและการจัดการกับวัสดุบนพื้นผิวการหุ้มและในพื้นที่ภายในที่แสดงโดยแผน “Raum” พื้น ผนัง และเพดาน ล้วนถือเป็นวัสดุปิดทับกันทั้งสิ้นความรู้สึกกว้างขวางของพื้นที่ว่างที่ถูกสร้างขึ้น

อดอล์ฟ โลส เป็นสถาปนิกชาวออสเตรียที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการออกแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ หนึ่งในแนวคิดที่สำคัญของเขาคือ "Raumplan" ซึ่งหมายถึงการวางแผนพื้นที่แบบไดนามิก

แทนที่จะใช้พื้นและเพดานที่มีระดับความสูงคงที่ เขาจะออกแบบแต่ละห้องให้มีระดับแตกต่างกันตามฟังก์ชันของพื้นที่นั้น ๆ

“อดอล์ฟ โลส วิพากษ์วิจารณ์สังคมในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ว่าเป็นสังคมแห่งเปลือก เต็มไปด้วยการหลอกลวงและของปลอม ผู้คนใช้หน้ากากเป็นเครื่องมือสื่อสารถึงสถานะทางสังคมที่ตนเองอยากจะมี ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ข้าวของเครื่องใช้ ศิลปหัตถกรรม สถาปัตยกรรม และด้วยความฟุ้งเฟ้อของสังคมยุคนั้น โลสมองตนเองเป็นผู้พิทักษ์สัจจะและความจริงแท้ของงานสร้างสรรค์ เขาต่อต้านการประดิษฐ์ลวดลายฟุ่มเฟือย การสร้างวัสดุราคาถูกที่ลอกเลียนวัสดุราคาแพง ตลอดจนการเสแสร้งบิดเบือนในสิ่งที่ไม่ใช่ตัวตนของเราจริงๆ โลสพยายามชี้ให้เห็นคุณค่าของวัสดุและวิธีการทุกรูปแบบที่ไม่ได้มีอะไรด้อยไปกว่ากัน ความยากจนไม่ใช่เรื่องน่าอายพอๆ กับที่ การใช้วัสดุราคาถูกก็ไม่ใช่เรื่องผิด แต่การพยายามลอกเลียนและเสแสร้งเป็นวัสดุราคาแพงต่างหากที่ทำร้ายความภาคภูมิใจของเรา”

4.2.1 การวิเคราะห์ทฤษฎีของอดอร์ฟ โลส (Adolf Loos)

แนวคิดของ Raumplan เติบโตขึ้นเป็นแนวคิดแบบคอนเทนเนอร์(It is a container concept.) เนื่องจาก "Raumplan" ถูกใช้เฉพาะในความสัมพันธ์กับงานของโลสเท่านั้นจึงไม่ได้มีบทบาทในการพัฒนาทฤษฎีใด ๆ การพัฒนาทฤษฎีนี้มีฟังก์ชั่น(Function) การใช้งานพื้นที่โต้เถียงเป็นหลัก เมื่อแปล "Raumplan" เป็น " space plan" จึงเสนอด้วยสิ่งที่มองว่าทำหน้าที่คล้ายกัน ได้แก่ " living plan " และ " material plan " หรือการจัดกลุ่มรูปแบบ " patterns " รอบ ๆ ภายในอาคาร เป็นนิยามคำว่า “พื้นที่” “ที่อยู่อาศัย” และ “วัสดุ” (space, living and material)

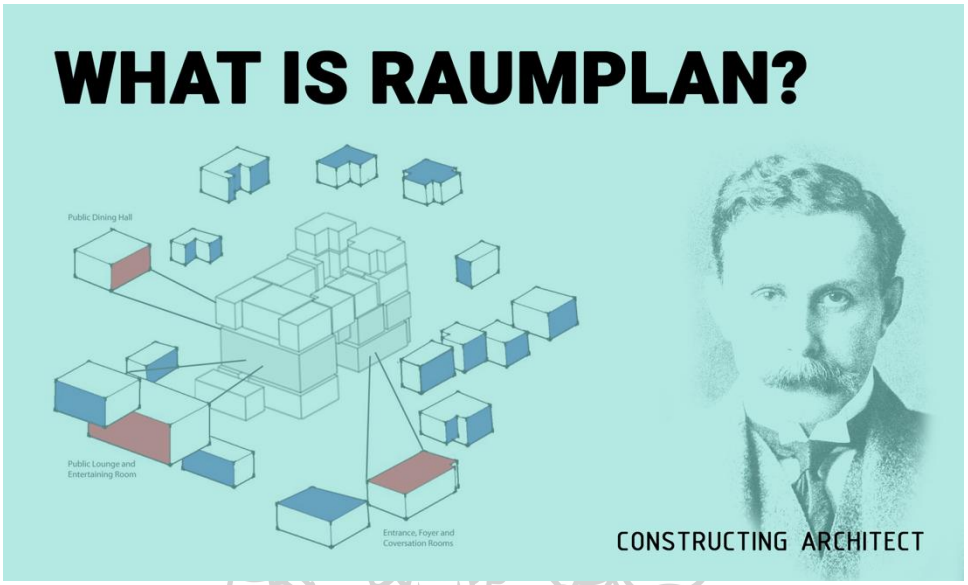
1. " Raumplan " และ "space plan" ลักษณะที่เรียงลำดับพื้นที่ 3 มิติหรือการประกอบพื้นที่แนวตั้ง

2. " living plan " วิธีที่แผนผังพื้นที่ว่าง การจัดเรียงของพื้นที่ 2 มิติหรือแนวนอน

3. " material plan " วิธีการใช้วัสดุอาคารและพื้นผิวต่าง ๆ เพื่อให้พื้นผิวและความรู้สึกและบรรยากาศได้

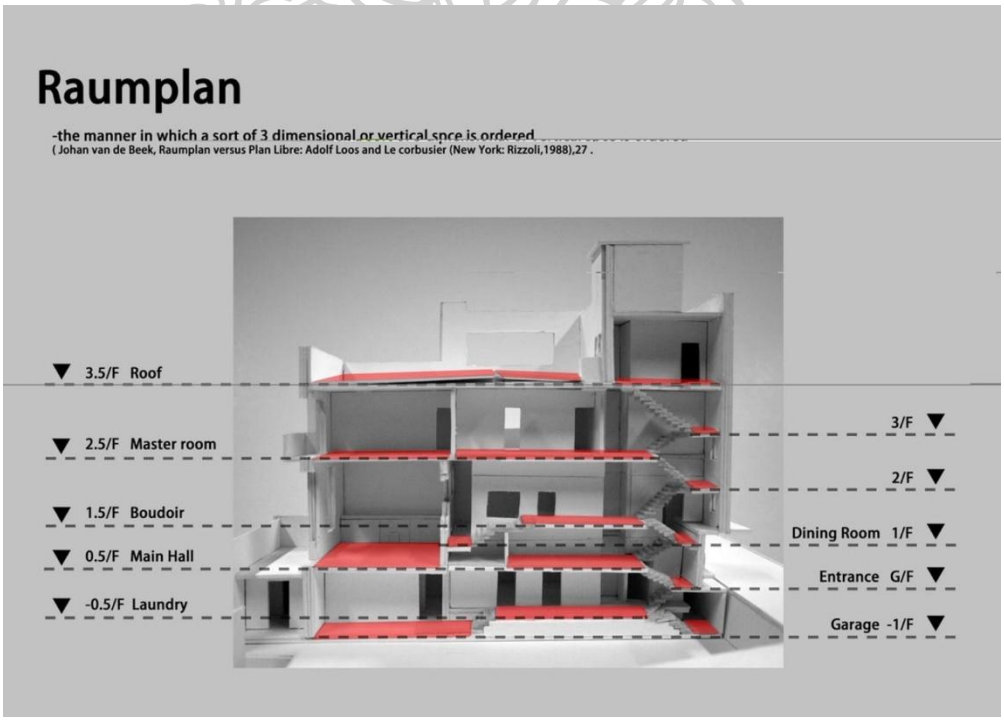
ความแท้จริงของวัสดุ (material plan) โลสเป็นผู้สนับสนุนการใช้วัสดุในรูปแบบธรรมชาติของพวกมัน เขาเชื่อว่าความงามที่แท้จริงของวัสดุควรได้รับการเปิดเผย แทนที่จะถูกปิดบัง พื้นผิวในอาคารของเขามักจะมีการเปิดเผยหิน ไม้ และวัสดุธรรมชาติอื่น ๆ เพื่อสร้างความรู้สึกของความจริงใจในการก่อสร้าง โลสเป็นนักสถาปัตยกรรมที่สนับสนุนแนวคิดเรื่อง "ความแท้จริงของวัสดุ" (material plan) อย่างแรงกล้า เช่น Villa Müller ในกรุงปรากแสดงให้เห็นถึงการใช้วัสดุธรรมชาติอย่างชัดเจน โดยผนังหินอ่อนและพื้นไม้ถูกนำมาใช้ในลักษณะที่เปิดเผยความงามของวัสดุแต่ละชนิดทำให้พื้นที่ดูงดงามและมีเสน่ห์เฉพาะตัว การเน้นความแท้จริงของวัสดุ (material plan) ของ Adolf Loos จึง

เป็นการสร้างความงามที่ยั่งยืนและเป็นธรรมชาติให้กับงานสถาปัตยกรรม ซึ่งยังคงมีอิทธิพลต่อการออกแบบและการก่อสร้างในปัจจุบัน



ภาพที่ 91 แผนภาพ Raumplan

ที่มา: Casa muller, loos. (N.d.).



ภาพที่ 92 วิลล่ามูลเลอร์ (Müller Villa), 1928-30

ที่มา: Ong Hei Cheng Alexandra. (2011)

การอธิบายกลุ่ม "รูปแบบ" (patterns) ที่เกี่ยวข้องกับงานที่โลสสร้างขึ้น ในช่วงมหาสงคราม ในงานของโลสได้รับอิทธิพลจากการวางแนวคิดใหม่ไปสู่ "คลาสสิก" อย่างไร สุดท้ายนี้การอธิบายผลของการวิเคราะห์ทฤษฎีของอดอร์ฟ โลส โดยใช้ตัวอย่างการออกแบบวิลล่าของเขา Loos Apartment, Villa Strasser หรือ Haus Strasser, Steiner House Moller และ Müller เป็นสิ่งสำคัญที่การออกแบบเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นจริง ภายใต้แรงกดดันของสถานการณ์จริงการกลายพันธุ์ทางสถาปัตยกรรมสามารถพิสูจน์คุณค่าได้

4.3 แนวคิด “Ornament and Crime”

a. ในบทความที่มีชื่อเสียงของเขา "Ornament and Crime" โลสต่อต้านการใช้การตกแต่งที่มากเกินไปในสถาปัตยกรรมและการออกแบบโลสเขียนบทความที่มีชื่อเสียง "Ornament and Crime" ในปี 1908 ซึ่งเขาโต้แย้งว่าการใช้การตกแต่งเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นและเป็นสัญลักษณ์ของการเสื่อมถอยทางวัฒนธรรม
b. โลสเชื่อว่าการตกแต่งเป็นสัญญาณของการเสื่อมถอยทางวัฒนธรรม และสถาปัตยกรรมยุคใหม่ควรมุ่งเน้นไปที่ความบริสุทธิ์ของรูปทรงและพื้นผิว ความคิดหลักในสามารถสรุปได้ดังนี้

อดอล์ฟ โลสเชื่อว่าความเรียบง่ายและการเน้นการใช้งานจริงเป็นการตอบสนองต่อความต้องการของสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงและเติบโต ผลกระทบทางเศรษฐกิจและสังคม (Economic and Social Impact) การตกแต่งที่มากเกินไปทำให้เกิดการสิ้นเปลืองทรัพยากรและค่าใช้จ่ายที่ไม่จำเป็น ซึ่งลูสมองว่าไม่เป็นผลดีต่อสังคม เขาเน้นถึงความสำคัญของการใช้ทรัพยากรอย่างมีประสิทธิภาพและคำนึงถึงความยั่งยืนในระยะยาว

“Ornament is crime” เป็นประโยคที่มักเกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ แต่ในหลายกรณี ประโยคนี้มักถูกเข้าใจผิด และส่งผลให้เกิดแนวทางที่ไม่ถูกต้องต่อสถาปัตยกรรมสมัยใหม่มากมาย เพื่อศึกษารากศัพท์ของประโยคนี้และทำความเข้าใจเนื้อหาที่ถูกต้อง ได้มีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับคำกล่าวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ได้แก่ อดอล์ฟ โลส ต่อมาได้มีการหารือว่าหน้าต่างถือเป็นเครื่องประดับหรือองค์ประกอบที่ทำให้อาคารของสถาปนิกสวยงามได้หรือไม่ ในที่นี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อทำความเข้าใจคำจำกัดความของเครื่องประดับและความงามตามความเห็นของอดอล์ฟ โลส จากนั้นจึงดูคำจำกัดความของความงามของเขาผ่านการใช้หน้าต่างและแสงสว่างในผลงานของเขา

4.3.1. เครื่องประดับคืออาชญากรรม

อดอล์ฟ โลส กล่าวว่า “วิวัฒนาการของวัฒนธรรมนั้นหมายถึงการเอาเครื่องประดับออกจากวัตถุที่ใช้ประโยชน์ได้ ครั้งแรกที่เครื่องประดับถูกมองว่าเป็นอาชญากรรมคือในการบรรยายของ Loos

ในปี 1910 ในการบรรยายครั้งนี้ เขาแสดงการคัดค้านการใช้เครื่องประดับจากยุคก่อนในสิ่งของสมัยใหม่ คำถามที่เกิดขึ้นคือ เขาต่อต้านการใช้เครื่องประดับอย่างรุนแรงหรือไม่ “เครื่องประดับ” หมายถึงอะไรกันแน่ หรือไม่มีเครื่องประดับแม้แต่ชิ้นเดียวในอาคารและการออกแบบของเขา “เครื่องประดับคืออาชญากรรม” เป็นคำกล่าวที่ส่วนใหญ่มักอ้างถึง โลสและต่อมาเป็นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ แต่ความจริงก็คือ โลสไม่เคยกล่าวประโยคนี้ และเป็นเพียงความเข้าใจในบทความของเขาเรื่อง Ornament and Crime เท่านั้น การรับรู้เกี่ยวกับบทความของอดอล์ฟ โลส และการอ้างอิง โลส ทำให้หลายคนมองว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นสถาปัตยกรรมที่ไม่มีเครื่องประดับ ดังนั้น การทำความเข้าใจบทความของอดอล์ฟ โลส จึงเป็นประโยชน์ในการทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้ดีขึ้นอดอล์ฟ โลส อ้างว่าวิวัฒนาการของวัฒนธรรมนั้นเหมือนกับการเอาเครื่องประดับออกจากวัตถุที่ใช้ประโยชน์ได้ แม้ว่าอาจเข้าใจผิดได้หากไม่ได้อ่านเรียงความของเขาทั้งหมด อาจเข้าใจได้เหมือนกับว่าเขาอ้างว่าความงามเป็นสิ่งที่ผิดกฎหมาย หรืออาจมองว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ขัดต่อความงาม เพราะเครื่องประดับหมายถึงการเพิ่มความสวยงามให้กับบางสิ่ง แต่ทำไมเขาจึงเห็นวิวัฒนาการในการเอาเครื่องประดับออก แนวคิดที่ถูกต้องเบื้องหลังประโยคนี้คืออะไร “ทุกยุคสมัยต่างก็มีสไตล์เป็นของตัวเอง ยุคสมัยของเราเท่านั้นหรือที่จะถูกปฏิเสธสไตล์ โดยสไตล์แล้ว ผู้คนหมายถึงเครื่องประดับ จากนั้นฉันก็พูดว่า อย่าร้องไห้เลย ฉันคิดว่าความยิ่งใหญ่ของยุคสมัยของเรานั้นซ่อนอยู่ในนั้น ซึ่งมันไม่สามารถผลิตเครื่องประดับใหม่ ๆ ได้ ตามคำกล่าวของอดอล์ฟ โลส สไตล์และเครื่องประดับเป็นคำพ้องความหมายกับหลาย ๆ อย่าง และสไตล์หมายถึงขั้นตอนเฉพาะที่ต้องทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ดังนั้นการไม่มีสไตล์เฉพาะในงานสถาปัตยกรรมจึงไม่เท่ากับการไม่มีความสวยงาม ในความเป็นจริงการขาดสไตล์หมายถึงการขาดรูปแบบเฉพาะในการบรรลุถึงความสวยงาม ดังนั้นการขาดรูปแบบอาจทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่เพิ่มมากขึ้น ใคร ๆ ก็สามารถมีมุมมองเกี่ยวกับความงามที่แตกต่างกัน ดังนั้นเครื่องประดับจึงถือเป็นสิ่งผิดกฎหมายเนื่องจากลดความหลากหลายและความคิดสร้างสรรค์ ตามคำกล่าวของอดอล์ฟ โลส ข้อเสียอีกประการหนึ่งของเครื่องประดับคือการสิ้นเปลืองเงิน แรงงาน และด้วยเหตุนี้จึงสิ้นเปลืองสุขภาพ เมื่อพิจารณาว่าราคาของวัตถุประดับมีราคาแพงกว่าวัตถุที่ไม่ได้ประดับ แม้ว่าจะใช้วัสดุเดียวกันในการผลิตทั้งสองชิ้นก็ตาม วัตถุประดับมีราคาแพงกว่า เนื่องจากต้องใช้เวลาทำงานมากกว่าในการผลิต อย่างไรก็ตาม เวลาที่เพิ่มขึ้นเหล่านี้อาจถือเป็นการสิ้นเปลืองชั่วโมงเนื่องจากไม่ได้เพิ่มหรือปรับปรุงการใช้งานของวัตถุนั้น ๆ อดอล์ฟ โลส อ้างว่าต้นทุนของสิ่งของไม่ควรเพิ่มขึ้นเนื่องจากเครื่องประดับ แต่จะเพิ่มขึ้นได้หากวัตถุนั้นทำจากวัสดุที่ดีกว่า “ฉันมั่นใจว่าสามารถใช้มันได้อย่างเต็มที่ ฉันเต็มใจที่จะจ่ายเงินสี่เท่าของสิ่งของที่มีรูปร่างหรือวัสดุด้อยกว่า แต่ในการค้าขายที่ครวญครางภายใต้การกดขี่ของนักตกแต่งนั้น ไม่มีการแยกแยะระหว่างฝีมือที่ดีและไม่ดี

ดังนั้นตามคำกล่าวของอดอล์ฟ โลส เครื่องประดับถือเป็นสิ่งผิดกฎหมาย เพราะมันลดความคิดสร้างสรรค์ลง เนื่องจากแต่ละสไตล์มีรูปแบบเครื่องประดับเฉพาะตัว นอกจากนี้ยังอาจลด

คุณภาพของสิ่งของลงด้วย เนื่องจากเป็นวิธีที่ดีในการปกปิดข้อบกพร่อง ในแง่นี้ คำจำกัดความของ “เครื่องประดับ” และ “ความงาม” ควรแยกออกจากกัน เครื่องประดับนั้นเหมือนการหลอกลวงที่เพิ่มเข้าไปในวัตถุในภายหลัง แต่ความงามนั้นเป็นสิ่งที่ติดตัวมา วัตถุจะสวยงามเมื่อมีคุณภาพดีหรือมีมาตรฐานสูง

อดอล์ฟ โลส ผู้สนับสนุนแนวคิดโมเดิร์นนิสม์อย่างแข็งกร้าว เป็นนักวิจารณ์ที่ดุเดือดต่อเครื่องประดับที่ใช้ในงานสถาปัตยกรรม ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นและขัดต่อจิตวิญญาณของความทันสมัย เขาเห็นว่าการใช้เครื่องประดับเป็นสิ่งตกค้างที่ไม่จำเป็นจากอดีตซึ่งไม่มีประโยชน์ในทางปฏิบัติและไม่มีความหมายในยุคปัจจุบัน ปรัชญาของเขาสรุปไว้ในบทความที่ก่อให้เกิดการโต้แย้งเรื่อง “เครื่องประดับและอาชญากรรม” ซึ่งเขาเชื่อมโยงการใช้เครื่องประดับกับสิ่งดั้งเดิม และถึงกับเทียบเท่ากับพฤติกรรมทางอาชญากรรมอีกด้วย

4.3.2. หน้าต่างเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของอาคาร (ART AND ORNAMET (Window))

ในเมื่อการตกแต่งในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ถือเป็นสิ่งผิดกฎหมาย แล้วเราจะทำให้อาคารสวยงามได้อย่างไร กระบวนการทำให้สวยงามนี้ควรเป็นภายในโดยไม่ต้องเพิ่มอะไรเข้าไป ดังนั้น องค์ประกอบของอาคารควรให้ความสวยงามแก่ตัวอาคารเอง องค์ประกอบพื้นฐานของอาคาร เช่น หน้าต่าง สามารถสร้างความสวยงามได้ แต่หน้าต่างมีบทบาทอย่างไรในอาคาร? หน้าต่างถูกเพิ่มเข้าไปในอาคารเพื่อให้สวยงามหรือไม่ หรือมีหน้าที่อื่นหรือไม่ หรืออาจใช้เป็นวัตถุที่ใช้งานได้จริงและวัตถุที่ทำให้สวยงามก็ได้

การจะตอบคำถามเหล่านี้ได้นั้นอาจเป็นประโยชน์หากทำความเข้าใจถึงความสำคัญของหน้าต่างในอาคาร Derek Philips ซึ่งเป็นผู้ออกแบบระบบแสงสว่างได้กล่าวไว้ว่า “หน้าต่างเป็นช่องแสงที่แสงธรรมชาติส่องเข้ามาภายในอาคาร ทำหน้าที่ปรับเปลี่ยนและควบคุมแสง และใช้เป็นจุดที่สามารถมองเห็นทัศนียภาพภายนอกอาคารได้ ถือเป็นหัวใจสำคัญ”

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า หน้าต่างสร้างแสงภายในและทัศนียภาพภายนอก แสงที่ได้รับจากภายนอกจะกำหนดรูปร่างของเงาภายในอาคาร ในเวลาต่าง ๆ ของวัน ปริมาณแสงที่แตกต่างกัน และสภาพอากาศที่แตกต่างกันก็จะมีเงาที่แตกต่างกัน องค์ประกอบเหล่านี้และที่ตั้งของอาคารสามารถสร้างทัศนียภาพภายนอกที่แตกต่างกันได้ นอกจากนี้ หน้าต่างยังทำหน้าที่ระบายอากาศ พลังงานความร้อน และแสงสว่าง นอกจากนี้ ขนาดและรูปร่างของหน้าต่างยังส่งผลกระทบต่อองค์ประกอบทั้งหมดเหล่านี้ด้วย ปัจจัยที่กล่าวถึงทั้งหมดอาจแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับรูปร่าง ขนาด และตำแหน่งของหน้าต่าง ในอาคารที่ไม่มีหน้าต่าง ปัจจัยที่กล่าวถึงทั้งหมดเหล่านี้ควรได้รับการจัดเตรียมขึ้นโดยเทียม ในทางกลับกัน การวางหน้าต่างมากเกินไปที่ด้านหน้าอาคารอาจทำให้เกิดความร้อนสูงเกินไปในฤดูร้อนหรือในทางกลับกันในฤดูหนาว การใช้หน้าต่างมากเกินไปอาจทำให้เสียงจากภายนอกเข้ามาภายในได้

4.3.3. หน้าต่างตามแนวคิดของอดอล์ฟ โลส (ART AND CRIME (Windows and Door, Architecture))

อดอล์ฟ โลสกล่าวไว้ว่า “คนมีการศึกษาจะไม่มองออกไปนอกหน้าต่าง หน้าต่างของเขาคือกระจกพื้น มันอยู่ที่นั่นเพียงเพื่อให้แสงเข้ามา ไม่ใช่เพื่อให้สายตาผ่านเข้ามา” ดังนั้น อดอล์ฟ โลส ถือว่าหน้าต่างเป็นองค์ประกอบที่ใช้งานได้จริง ซึ่งมีหน้าที่เพียงให้แสงสว่างและระบายอากาศเท่านั้น

หน้าต่างของอาคารของโลสกลับใช้เพื่อระบายอากาศและให้แสงสว่าง เขายังคงยืนกรานว่าไม่ใช้หน้าต่างเพื่อการมองเห็นและไม่สามารถมองออกไปภายนอกได้ เขาอ้างว่า “หน้าต่างมีไว้เพื่อให้แสงส่องเข้ามาเท่านั้น ไม่ใช่เพื่อให้คนมองผ่านเข้ามา” ในหลายกรณี อดอล์ฟ โลส จะจัดวางเฟอร์นิเจอร์ในลักษณะที่ผู้อยู่อาศัยไม่สามารถมองเห็นภายนอกได้ง่าย ตัวอย่างเช่น ในห้องนั่งเล่นของ Villa Steiner หน้าต่างจะอยู่ด้านหลังโซฟาบิวท์อินบางส่วน นอกจากนี้ ตำแหน่งดังกล่าวยังไม่สามารถมองเห็นภายนอกได้สำหรับผู้ที่นั่งอยู่บนโซฟาอีกส่วนหนึ่ง



ภาพที่ 93 ห้องนั่งเล่นวิลล่าสไตน์เนอร์ (Villa Steiner’s living room), 1910
ที่มา: Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

ในแง่ของการลดการเชื่อมโยงภาพระหว่างภายในและภายนอก การใช้หน้าต่างและม่านทึบแสงสามารถสังเกตได้จากภาพถ่ายยุคแรกๆ ที่ถ่ายภายในห้อง



ภาพที่ 94 หน้าต่างทึบแสงในวิลล่าการ์มา (Villa Karma), 1906
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 95 หน้าต่างของบ้านทริสตัน ซารา (Tristan Tzara House) ปิดด้วยผ้าม่าน, 1926
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

ดังที่ Kenneth Frampton ชี้ให้เห็น กลยุทธ์อีกอย่างหนึ่งของอดอล์ฟ โลส ที่ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างภายในมีความซับซ้อน คือ การออกแบบช่องเปิดในลักษณะที่เข้าใจผิดว่าเป็นกระจก เช่น กระจกใต้ช่องเปิดใน ห้องอาหาร ของ Villa Steiner กระจกนี้วางอยู่ในระดับสายตาและสะท้อนแสงจากโคมไฟและหน้าต่างในผนังที่อยู่ติดกัน นอกจากนี้ หน้าต่างเหนือกระจกยังทำจากกระจกทึบแสง หน้าต่างบานเลื่อนทางด้านขวาในรูปที่ 13 ใช้สำหรับระบายอากาศ



ภาพที่ 96 ห้องรับประทานอาหารวิลล่าสไตน์เนอร์ (Villa Steiner's dining room), 1910

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

การใช้หน้าต่างยังพบเห็นได้ในห้องสมุดของวิลล่ามุลเลอร์ (รูปที่ 14) โดยหน้าต่างไม่ได้เชื่อมต่อระหว่างภายในกับภายนอก มีกระจกอยู่ระหว่างโซฟาซึ่งวางไว้ในระดับสายตาและสะท้อนแสงภายในและจากหน้าต่างอีกบาน



ภาพที่ 97 ห้องสมุดของวิลล่ามูลเลอร์ (Library of Villa Müller), 1930

ที่มา: Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

นอกจากนี้ใน อาคาร Goldman and Salatschของอดอล์ฟ โลส ยังแสดงให้เห็นด้วยว่าหน้าต่างทั้งหมดเป็นแนวตั้งและส่วนใหญ่เป็นแบบเลื่อน หน้าต่างทั้งหมดมีรูปร่างคล้ายกันและมีรูปแบบซ้ำ ๆ กัน

“The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects.”

– Adolf Loos

ที่มา : The quote from ‘Ornament and Crime’ encapsulates the modernist principles that guided the design of the Looshaus, characterized by its lack of exterior ornamentation and emphasis on functionality and spatial efficient

แนวความคิด “ประโยชน์นิยม” (Functionalism) ที่นำเอาเหตุและผลมาใช้อย่างเป็นระบบ ตัวอย่างเช่น รูปทรงภายนอกควรต้องสะท้อนถึงหน้าที่ใช้สอยภายใน ลวดลายประดับสถาปัตยกรรมถือว่าไร้ประโยชน์ อดอล์ฟ โลสได้เขียนใน บทความของเขา “Ornament and Crime” (1908) โลสได้ประกาศว่าการประดับตกแต่งนั้นเป็นเสมือนอาชญากรรมซึ่งในความเป็นจริงการสร้างงานที่มีการประดับตกแต่งนันก็ยากอยู่แล้วและทำให้เกิดการใช้จ่ายมากขึ้น ยิ่งไปกว่านั้นเป็นเรื่องปกติที่ความชื่นชมในการประดับตกแต่งนั้นเป็นสิ่งที่เอาแน่เอานอนไม่ได้ ซึ่งเป็นไปได้ว่าอาจเสื่อมความนิยมเมื่อไรก็ได้ แนวความคิดเรื่อง Ornaments และ Spatial connection อิทธิพลจากการไปพักอยู่ในอเมริกาเป็นเวลา 3 ปีของโลส

Looshaus – A Manifeato in Stone ในโลกแห่งสถาปัตยกรรม มีอาคารเพียงไม่กี่แห่งเท่านั้นที่สามารถสร้างความรู้สึกหรือสร้างความขัดแย้งได้มากเท่ากับ Looshaus ในกรุงเวียนนา ซึ่งสร้างโดย Adolf Loos หนึ่งในสถาปนิกที่มีอิทธิพลมากที่สุดในศตวรรษที่ 20 Looshaus ซึ่งสร้างเสร็จในปี 1911 ถือเป็นการก้าวข้ามจากสุนทรียศาสตร์ดั้งเดิมของสถาปัตยกรรมอย่างสิ้นเชิง และรูปแบบมินิมอลที่ปฏิวัติวงการของอาคารได้จุดชนวนให้เกิดการประท้วงจากประชาชนและเกิดการโต้เถียงอย่างรุนแรงระหว่างสถาปนิกและนักออกแบบ



ภาพที่ 98 อาคารโกลด์แมนและซาลัตช์ (Goldman and Salatsch Building), 1910 ด้านหน้า

ในชั้นแรกของอาคารที่มีหน้าต่างโค้ง เก้าอี้เท้าแขนจะถูกวางโดยให้พิงหลังกับหน้าต่างอีกครั้ง ในรูปแสดงการใช้กระจกในอาคารนี้ด้วยเช่นกัน



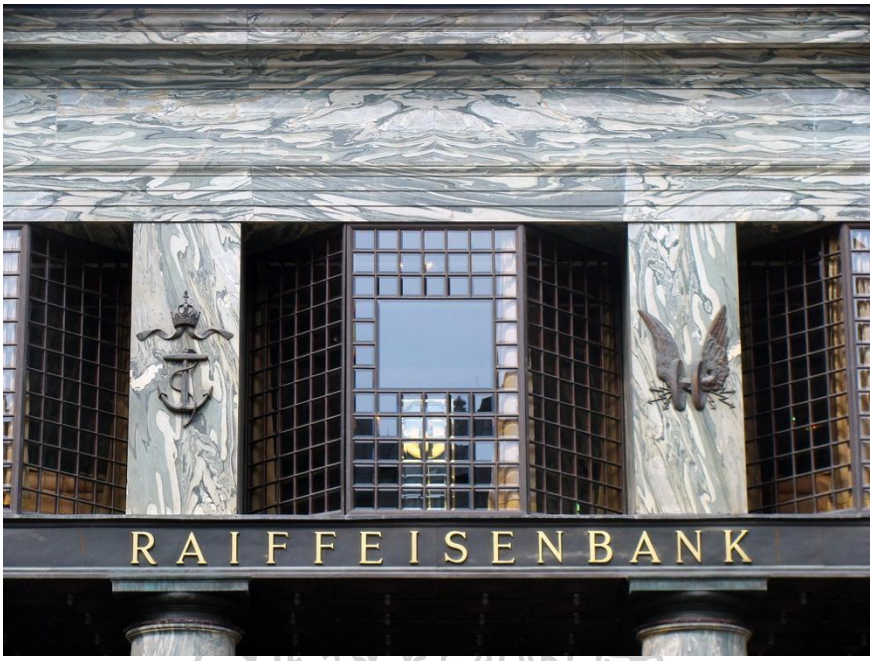
ภาพที่ 99 อาคารโกลด์แมนและซาลัตช์ (Goldman and Salatsch Building), 1910 ด้านข้าง



ภาพที่ 100 ด้านหน้าชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (Salatsch Building's 1st floor façade), 1910
ที่มา: https://archeyes.com/the-looshaus-by-adolf-loos-a-manifesto-of-ornamentation-and-crime/



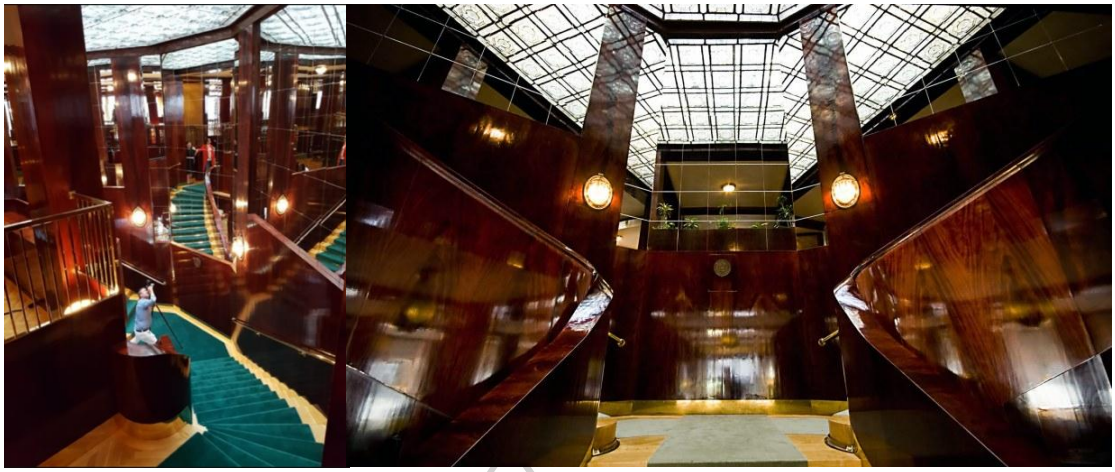
ภาพที่ 101 ด้านข้างชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (Salatsch Building's 1st floor façade), 1910



ภาพที่ 102 ป้ายชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (Salatsch Building's 1st floor façade), 1910



ภาพที่ 103 ภายในชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (Salatsch Building's 1st floor façade), 1910



ภาพที่ 104 กระจกภายในชั้นหนึ่งของอาคารซาลัตช์ (Salatsch Building's 1st floor façade), 1910

แม้ว่า Looshaus จะก่อตั้งขึ้นอย่างมีข้อโต้แย้ง แต่ก็ยังคงทิ้งร่องรอยที่ไม่อาจลบเลือนได้ในวงการสถาปัตยกรรม โดยถือเป็นตัวอย่างแรก ๆ ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ก่อนที่Bauhausและ International Style จะก่อตั้งขึ้นเสียอีก มรดกของ Looshaus คือการตระหนักถึงความสำคัญของการใช้งานมากกว่ารูปแบบ และหลักการที่ว่ายิ่งน้อยยิ่งดี

ในโลกที่หลงใหลในความยิ่งใหญ่และการจัดแสดงที่โอ่อ่า Looshaus กล้าที่จะแตกต่าง กล้าที่จะเรียบง่าย กล้าที่จะตั้งคำถามต่อบรรทัดฐานที่กำหนดไว้ และแนะนำปรัชญาการออกแบบใหม่ ด้วยวิธีนี้ Looshaus จึงไม่ใช่แค่อาคาร แต่เป็นปฏิญญาที่ทำด้วยหิน ซึ่งเป็นเครื่องพิสูจน์ถึงความกล้าหาญของวิสัยทัศน์ทางสถาปัตยกรรมของโลส

Looshaus เป็นศูนย์รวมของปรัชญาของโลสอย่างแท้จริง Looshaus โดดเด่นด้วยความเรียบง่ายซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากรูปแบบที่หรูหราและสวยงามของอาคารโดยรอบ ด้านหน้าอาคารซึ่งปราศจากการประดับประดาใดๆ แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบโครงสร้างที่ชัดเจน หน้าต่างทรงสี่เหลี่ยมจัดวางเป็นลายตาราง และอาคารทั้งหมดบุด้วยหินวีเนียร์เพื่อเน้นปริมาตรและมวลของอาคาร

ภาษาทางสถาปัตยกรรมของ โลสใน Looshaus เน้นที่ความสมบูรณ์ของวัสดุ การใช้พื้นที่อย่างมีเหตุผล และความต้องการใช้งานของผู้อยู่อาศัยในอาคารมากกว่า การขาดการตกแต่งไม่ใช่เพียงการตัดสินใจด้านสุนทรียศาสตร์เท่านั้น แต่ยังเป็นการตัดสินใจเชิงปรัชญาด้วย Loos สนใจว่าอาคารทำหน้าที่อย่างไรและผู้อยู่อาศัยใช้งานอย่างไรมากกว่า และเขาเชื่อว่าสุนทรียศาสตร์ของอาคารควรเกิดขึ้นจากหน้าที่ของมัน ไม่ใช่ในทางกลับกัน ตรงกันข้ามกับภายนอกที่ดูเคร่งขรึม ภายในของ Looshaus กลับมีความอุดมสมบูรณ์และอบอุ่นอย่างน่าทึ่ง เป็นพื้นที่ภายในบ้านส่วนตัวที่โดดเด่นด้วยการใช้วัสดุหรูหราอย่างหินอ่อน ไม้ ผ้าไหม และทองเหลืองอย่างฟุ่มเฟือย การจัดวางพื้นที่ก็น่าสังเกตไม่แพ้กันโลสได้พัฒนา"Raumplan"ซึ่งเป็นแนวคิดที่หลีกเลี่ยงการปูพื้นแบบซ้อนกันแบบดั้งเดิมและ

เลือกใช้พื้นที่เชื่อมต่อกันที่มีความสูงและขนาดต่างกัน เพื่อสร้างประสบการณ์การใช้พื้นที่ที่คล่องตัวและไหลลื่น ความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างภายในและภายนอกนี้กลายมาเป็นองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของผลงานของ โลส

ในโลกที่หลงใหลในความยิ่งใหญ่และการจัดแสดงที่โอ่อ่า Looshaus กล้าที่จะแตกต่าง กล้าที่จะเรียบง่าย กล้าที่จะตั้งคำถามต่อบรรทัดฐานที่กำหนดไว้ และแนะนำปรัชญาการออกแบบใหม่ ด้วยวิธีนี้ Looshaus จึงไม่ใช่แค่อาคาร แต่เป็นปฏิญญาที่ทำด้วยหิน ซึ่งเป็นเครื่องพิสูจน์ถึงความกล้าหาญของวิสัยทัศน์ทางสถาปัตยกรรมของโลส Looshaus ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการออกแบบที่ล้ำสมัยและวิวัฒนาการของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ยังคงจุดประกายความคิดและการถกเถียงมาจนถึงทุกวันนี้ แม้จะผ่านมาหนึ่งศตวรรษแล้ว Looshaus สะท้อนถึงจิตวิญญาณของยุคสมัยที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลงและการแสวงหาความงามแบบใหม่ เรื่องราวของ Looshaus ถือเป็นเครื่องพิสูจน์ถึงพลังที่ยั่งยืนของสถาปัตยกรรมในฐานะสื่อกลางในการแสดงออกถึงความคิดและปรัชญา ปัจจุบัน Looshaus ยังคงเป็นเครื่องพิสูจน์ถึงจิตวิญญาณบุกเบิกของ Adolf Loos และความเชื่อของเขาในพลังแห่งการเปลี่ยนแปลงของการออกแบบ อิทธิพลของ Looshaus สามารถเห็นได้จากผลงานของสถาปนิกและนักออกแบบจำนวนมากทั่วโลก ซึ่งตอกย้ำสถานะของ Looshaus ในฐานะสถานที่สำคัญแห่งหนึ่งในโลกสถาปัตยกรรม

นอกจากนี้ ยังสังเกตเห็นลวดลายแนวนอนซ้ำ ๆ ของหน้าต่างใน *Café Museum* ได้อีกด้วย ภายในร้าน มีการจัดที่นั่งชิดกับหน้าต่าง และแทนที่จะมีกระจกติดผนัง ก็มีลูกเหล็กห้อยลงมาจากหลังคา ซึ่งทำหน้าที่เป็นกระจกและสะท้อนแสง



ภาพที่ 105 คาเฟ่มิวเซียม (Café Museum), 1899



ภาพที่ 106 ภายในคาเฟ่มิวเซียม (Café Museum), 1899

4.3.4. บทสรุป “ornament is crime” โดย อดอล์ฟ โลส

แนวคิด “Ornament is Crime” ของอดอล์ฟ โลส เป็นการวิพากษ์วิจารณ์การตกแต่งแบบฟุ่มเฟือยที่ไม่จำเป็นในงานสถาปัตยกรรม โดยเขามองว่าเครื่องประดับไม่ได้เป็นสิ่งจำเป็นต่อความงาม หากแต่เป็นภาระที่ถ่วงเวลาและทรัพยากรของสังคมยุคใหม่ โลสเสนอว่าความงามควรเกิดขึ้นจากรูปทรง ฟังก์ชัน และสัดส่วนที่เหมาะสมของตัวอาคาร ไม่ใช่จากการตกแต่งภายนอกที่ไม่เกี่ยวข้องกับการใช้งานจริง

โลสมองว่าสไตล์และเครื่องประดับเป็นผลผลิตของยุคสมัย หากยุคของเราไม่มี “รูปแบบ” ที่แท้จริง ก็ไม่ควรพยายามสร้างเครื่องประดับขึ้นมาโดยไม่มีเหตุผล เขาเสนอให้ความงามอยู่ในสิ่งที่มีอยู่แล้ว เช่น การจัดวางหน้าต่าง องค์ประกอบของแสง และการใช้วัสดุอย่างตรงไปตรงมา มากกว่าการตกแต่งเพิ่มเติม ในงานออกแบบของโลส เขาใช้ “หน้าต่าง” อย่างมีนัยยะ หน้าต่างไม่ใช่ของตกแต่ง แต่เป็นองค์ประกอบทางฟังก์ชันเพื่อแสงและอากาศ เขาแยกโลกภายนอกออกจากภายในอย่างชัดเจน และมองว่า “ความงาม” ที่แท้จริงอยู่ที่แสงที่ตกกระทบภายใน ไม่ใช่รูปลักษณ์ภายนอกที่ฉูดฉาด

แนวคิดนี้ยังขยายไปสู่ความเข้าใจเรื่องความงามเชิงสถาปัตยกรรม โดยโลสให้ความสำคัญกับ “ความงามที่สัมผัสได้จากการอยู่อาศัยจริง” มากกว่า “ความงามที่มองเห็นจากภายนอก” เขามองว่าสถาปัตยกรรมควรเป็นการออกแบบเพื่อรองรับชีวิต ไม่ใช่เพื่อการแสดงออกทางศิลปะ4.3.5 ผลงานที่สร้างขึ้นของอดอล์ฟ โลส

4.3.5.1 ระบบทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

การศึกษาลักษณะของการจัดการเชิงพื้นที่ของของขอบเขตพื้นที่โดยอดอล์ฟ โลส ในสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัยของโลส การแยกสิ่งปกคลุมและโครงสร้างที่ขอบเขตภายนอกทำให้ชั้นผิวของขอบเขตกลายเป็นเรื่องของการจัดการการออกแบบไม่จำเป็นต้องมีช่องเปิด เช่น การบุกรุก สำหรับลูสบ้านจะต้องเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ใคร ๆ ก็สามารถดื่มด่ำและหลีกเลี่ยงโลกภายนอกได้ ตรรกะนี้สามารถมองเห็นส่วนหน้าอาคารภายนอกที่ไร้ความรู้สึกได้

ความหมายทางสถาปัตยกรรมของทฤษฎีครอบคลุม การครอบคลุมเป็นการแนะนำบทบาทของสิ่งที่ติดมาในสถาปัตยกรรมสิ่งที่ติดมาตั้งอยู่ระหว่างบางสิ่งเสมอ โดยครองตำแหน่งและดำรงอยู่ท่ามกลางความแตกต่าง ในเวลาเดียวกันการแยกเกิดขึ้นพร้อมกัน และการล้อมรอบทำให้เกิดวิธีการติดต่อระหว่างภายในและภายนอกและระหว่างวัตถุกับวัตถุ เช่นเดียวกับผิวหนังที่ปกป้องภายในร่างกายมนุษย์สิ่งปกคลุมทางสถาปัตยกรรมจะต้องป้องกันทางเทคนิคจากสภาพแวดล้อมภายนอกต่าง ๆ และปลอดภัยทางโครงสร้าง อีกทั้งยังเป็นที่ออกแบบเป็นพิเศษเพื่อเป็นสื่อกลางทั้งภายในและภายนอก และเมื่อสรุปแล้วจะเป็นพื้นที่ที่ทับซ้อนกันซึ่งประกอบด้วยหลายชั้นแต่ละชั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการเฉพาะ และแสดงออกมาในรูปแบบของการทำหน้าที่ที่ซับซ้อนในการควบคุมสภาพอากาศรองรับน้ำหนัก การดำเนินโปรแกรมและปิดช่องว่างที่พับยับยู่ยี่หรือยืดออก (Colomina, 1992)

การจัดการพื้นผิวผ่านการก่อตัวของขอบเขตพื้นที่ว่าง ตามที่กล่าวไว้ข้างต้นหากความหมายทางสถาปัตยกรรมของทฤษฎีการครอบคลุมถูกกำหนดเป็น "สิ่งล้อมรอบ" ช่องว่างเดี่ยวดั้งเดิมทั้งหมดจะเริ่มต้นจากช่องว่างที่ล้อมรอบด้วยขอบเขตสามมิติบางส่วน (การครอบคลุม) อย่างไรก็ตามแม้ว่าเราจะพยายามแทนที่ด้วยพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมแต่พื้นที่นี้ไม่มีความหมายทางสถาปัตยกรรม เนื่องจากทั้งภายในและภายนอกของพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมจะต้องเชื่อมต่อกันอยู่เสมอในบางจุด พื้นที่ที่คุณไม่สามารถเข้าหรือออกมาได้ไม่สามารถเรียกว่าสถาปัตยกรรมได้

แม้ในวันนี้ในศตวรรษที่ 21 เรายังคงสามารถพบอิทธิพลที่ยังคงกระทำอยู่สถาปัตยกรรมในปัจจุบันผลงานของปรมาจารย์ที่เคยปกป้องขบวนการสมัยใหม่ อาคารที่เป็นตัวแทนและหลักการที่สนับสนุน สิ่งนี้ทำให้การศึกษาใด ๆ เกี่ยวกับเรื่องนี้ เรื่องที่น่าตื่นเต้นโดยไม่ต้องเป็นเป้าหมายของขบวนการสมัยใหม่ในตัวเองตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 19 แนวคิดของการหุ้มเพื่อทำให้สูงส่งและปกป้องการก่อสร้างไม่สามารถทำได้อีกต่อไป หากไม่มีตัวอย่างใหม่ของความจริงของโครงสร้างและวัสดุและสิ่งนี้เกี่ยวข้องกับการสะท้อนถึงธรรมชาติของความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่าง-พื้นผิวการหุ้มและการก่อสร้าง แนวคิดในการจัดการองค์ประกอบพื้นที่ว่างภายในพื้นผิวการหุ้มของการกำบังและการ

เปิดเผย การก่อสร้างในช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างศตวรรษที่ 19 และ 20 มันกลายเป็นจุดศูนย์กลางของการสะท้อนพื้นที่ว่าง-พื้นผิวการหุ้มในวัฒนธรรมสถาปัตยกรรมในการวิจัยนี้เราจะศึกษาทฤษฎีของหนึ่งในผู้สนับสนุนสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ อดอล์ฟ โลส (1870-1933) สถาปนิกชาวเวียนนาที่เป็นที่ถกเถียงกัน (A. Loos, 2014) ดังนั้น "วัตถุที่เป็นรูปธรรม" คือ สถาปัตยกรรมของสถาปนิกคนนี้เราจะมุ่งเน้นไปที่วิลล่าสองหลังของเขา เพื่อวิเคราะห์การประยุกต์ใช้การศึกษาวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่บนพื้นผิวในสถาปัตยกรรม และค้นหาความคิดที่เขามีเกี่ยวกับวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง พื้นผิวในสถาปัตยกรรม ในการทำเช่นนี้เราจะศึกษางานเขียนโครงการออกแบบและเอกสารของเขาที่ตีพิมพ์ในหัวข้อนี้ ความสนใจ อยู่ที่การใช้ในสถาปัตยกรรมของวิลล่าเหล่านี้ สถาปัตยกรรมสร้างช่องว่างด้วยฟังก์ชั่นช่องว่างเหล่านี้มีโครงสร้างและห่อหุ้ม วัสดุที่ทำให้พวกเขามีรูปร่าง เกณฑ์การออกแบบพื้นที่สถาปัตยกรรมเป็นตัวแปรศึกษาด้วยเกณฑ์ที่โลสใช้ในการออกแบบวิลล่าของเขา ด้วยวิธีนี้และเนื่องจากงานแต่ละชิ้นเป็นช่วงชีวิตของเขาเราจะวิเคราะห์ วิวัฒนาการของการผ่านการศึกษาวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวในสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลสในงานที่อยู่อาศัยของเขา

4.3.5.2 พื้นที่ว่างในสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส การทำงานร่วมกันขององค์ประกอบในสถาปัตยกรรม (Elements of Architecture: Adolf Loos)

แนวคิด "Raumplan" (Raumplan Concept) ซึ่งหมายถึง แผนผังพื้นที่ที่จัดเรียงห้องตามการใช้งานและความสำคัญ มักอยู่ในหลายระดับที่มีความสูงของเพดานที่แตกต่างกัน แนวคิดนี้ทำให้เกิดประสบการณ์ของพื้นที่ที่มีชีวิตชีวาภายในอาคาร แทนที่แผนผังชั้นที่นิ่งตามสถาปัตยกรรมดั้งเดิม ทฤษฎี Raumplan ของโลสนำเสนอความซับซ้อนและศักยภาพในการสร้างสรรค์ผ่านหลายประเด็นสำคัญ ความลึกซึ้งทางแนวคิดและนวัตกรรมทางสถาปัตยกรรม “Raumplan” (แปลว่า แผนผังของพื้นที่) การจัดเรียงปริมาตรของห้องแทนที่จะใช้แผนผังแบบดั้งเดิมชั้นต่อชั้น ทฤษฎีนี้เกี่ยวข้องกับการจัดวางห้องและพื้นที่ในหลายระดับทำให้เกิดประสบการณ์เชิงพื้นที่และเชื่อมต่อกัน โลสส่งเสริมความต่อเนื่องและการไหลของพื้นที่ ในการสร้างสภาพแวดล้อมภายในสรุปได้ว่าทฤษฎี Raumplan ของโลส เป็นตัวอย่างของความซับซ้อนผ่านการจัดระเบียบพื้นที่ที่เป็นนวัตกรรมใหม่ การแบ่งโซนการใช้งาน ความยืดหยุ่น และความงามที่หลากหลาย ศักยภาพในการสร้างสรรค์ของมันเห็นได้จากโซลูชั่นทางสถาปัตยกรรมที่มีความหลากหลายและมีชีวิตชีวารวมทั้งอิทธิพลที่ยาวนานต่อวงการสถาปัตยกรรม

การใช้งานจริง (Functionality) การออกแบบพื้นที่เขาเชื่อว่าจุดประสงค์ของแต่ละพื้นที่ควรกำหนดการออกแบบและการจัดวาง เขามักออกแบบพื้นที่ที่ปรับให้เหมาะกับความต้องการเฉพาะของผู้อยู่อาศัยเพื่อให้การใช้งานมีประสิทธิภาพและเป็นประโยชน์ แนวคิดของลูสมีความเชื่อมั่นอย่างแรงกล้าในเรื่อง "Functionality" หรือการใช้งานจริงในการออกแบบพื้นที่ ซึ่งเป็นแนวคิดที่มุ่งเน้นให้การ

ออกแบบและการจัดวางพื้นที่ต้องตอบสนองต่อจุดประสงค์การใช้งานเป็นหลัก โลส เป็นหนึ่งในนักสถาปัตยกรรมที่มีอิทธิพลในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งผลงานและแนวคิดของเขายังคงมีความสำคัญและมีอิทธิพลต่อวงการสถาปัตยกรรมมาจนถึงปัจจุบัน การเน้นการใช้งานจริงในการออกแบบพื้นที่ของเขาเป็นหนึ่งในพื้นฐานของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Modern Architecture) ที่มุ่งเน้นความเรียบง่ายและประโยชน์ใช้สอยเป็นหลัก

ความเรียบง่าย (Minimalism) สนับสนุนความเรียบง่ายในการออกแบบ โดยมุ่งเน้นไปที่แง่มุมที่สำคัญของพื้นที่โดยไม่มีการตกแต่งที่ไม่จำเป็นวิธีนี้นำไปสู่พื้นที่ที่สะอาด เรียบง่าย และใช้งานได้จริง โดยให้ความสำคัญกับการใช้ประโยชน์มากกว่าการตกแต่งผลงานและแนวคิดของโลส ได้สร้างอิทธิพลอย่างมากในวงการสถาปัตยกรรมและการออกแบบสมัยใหม่ ความเรียบง่ายที่เน้นการใช้งานจริงและการลดทอนสิ่งที่ไม่จำเป็นเป็นหนึ่งในหลักการที่ยังคงมีความสำคัญและได้รับการนำมาใช้ในการออกแบบสถาปัตยกรรมและภายในในปัจจุบัน

4.3.5.3 พื้นผิว (Surface) ในสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส

พื้นผิวสีขาวเรียบในสถาปัตยกรรมของเขามีลักษณะหลายชั้น ประกอบด้วย พื้นผิวภายในพื้นผิวภายนอกและโครงสร้างที่รองรับในจิตสำนึกของลูสสิ่งเหล่านี้ไม่ได้ถูกรวมเข้าด้วยกัน แต่มีความสัมพันธ์ที่เป็นอิสระต่อกัน พื้นและผนังที่สร้างขอบเขตของพื้นที่ภายในถือเป็นชั้นสำคัญชั้นแรกและชั้นถัดไปโครงสร้างที่ทำให้พื้นและผนังเป็นอิสระมีความสำคัญ ในทางกลับกันภายนอกเผยให้เห็นผิวบริสุทธิ์ที่เร้าใจโดยถอดการตกแต่งออก การเคลือบสีขาวนี้ถือได้ว่าเป็นวิธีใหม่ในการจัดการกับการเคลือบผิวโดยจะบิดเบือนคุณสมบัติทางกายภาพของพื้นผิวของโครงสร้าง กล่าวอีกนัยหนึ่งการประมวลผลจะง่ายขึ้น จะเห็นได้ว่าผ้าสีขาวของโลสทำหน้าที่เหมือนฉากกั้นที่ปกป้องสังคมมากกว่าที่จะสื่อสารกับมัน

ความแตกต่างและพื้นผิว (Contrast and Surface) โลสเป็นสถาปนิกชาวออสเตรียที่มีบทบาทสำคัญในวงการสถาปัตยกรรมในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยมีความคิดที่เน้นความเรียบง่ายและความซื่อสัตย์ต่อวัสดุธรรมชาติ ซึ่งแตกต่างจากแนวโน้มการตกแต่งอย่างฟุ่มเฟือยในยุคเดียวกัน

ความแตกต่าง (Contrast) โลสเชื่อว่าการออกแบบสถาปัตยกรรมควรมีความชัดเจนและไม่ซับซ้อน เขามุ่งเน้นการใช้วัสดุธรรมชาติ เช่น หิน ไม้ และโลหะ โดยไม่พยายามปิดบังความงามตามธรรมชาติของวัสดุเหล่านี้ ตัวอย่างเช่น ผนังหินควรแสดงเนื้อผิวและสีที่แท้จริงของหิน ไม้ควรแสดงลายไม้ และโลหะควรแสดงพื้นผิวที่มันวาวหรือด้านตามธรรมชาติ

พื้นผิว (Surface) สำหรับโลสการใช้พื้นผิวที่แท้จริงของวัสดุเป็นสิ่งสำคัญ พื้นผิวไม่เพียงแต่ช่วยสร้างความงาม แต่ยังสะท้อนถึงความซื่อสัตย์ของการออกแบบ ตัวอย่างเช่น การใช้ไม้ที่ไม่ได้ทาสีเพื่อให้เห็นลายไม้ชัดเจน หรือการใช้หินอ่อนที่ไม่ได้ขัดจนมันวาวเพื่อรักษาเนื้อผิวธรรมชาติ

4.4 การวิเคราะห์เชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space-Surface Analysis)

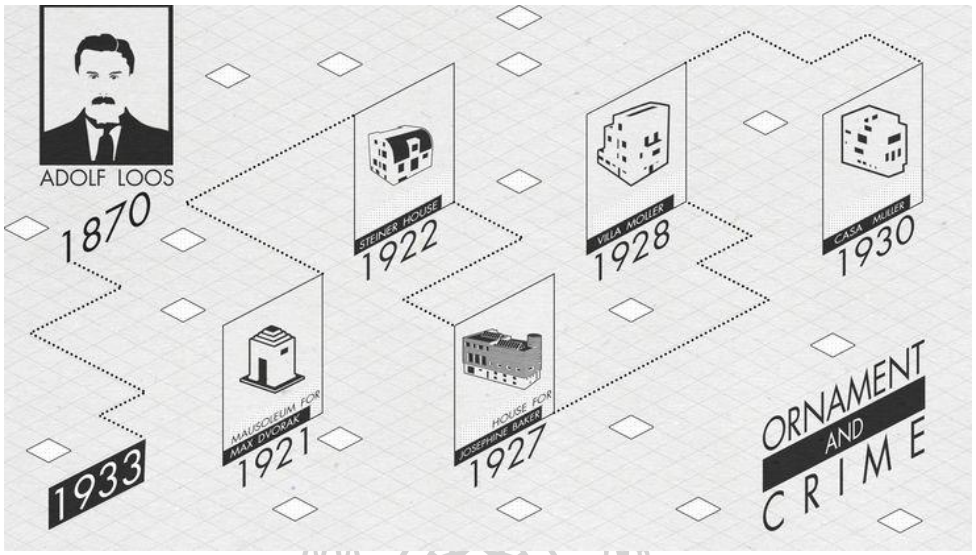
การค้นพบ วิเคราะห์ และอ่านสถาปัตยกรรมมที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิด จะพบว่า อดอล์ฟ โลส เขาใช้แนวคิดและให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่าง พื้นที่ว่าง (space) และพื้นผิว (surface) ในลักษณะดังนี้

SPACE (พื้นที่ว่าง) อดอล์ฟ โลส ใช้แนวคิด *Raumplan* คือ การออกแบบพื้นที่ให้มีระดับความสูงแตกต่างกันเพื่อสร้างประสบการณ์การรับรู้ที่หลากหลาย ไม่มีการแบ่งพื้นที่ด้วยผนังแบบแข็งที่อ อดอล์ฟ โลส ปฏิเสธแนวคิดการจัดพื้นที่แบบดั้งเดิมที่ใช้พื้นแต่ละชั้นเรียงกันในแนวระนาบ แต่ใช้การวางผังพื้นที่ตามระดับความสูงเปลี่ยนระดับพื้นและฝ้าเพดานเพื่อกำหนดขอบเขตของฟังก์ชัน มีความเชื่อมโยงระหว่างพื้นที่แต่ละส่วนเกิดขึ้นผ่านบันไดหรือทางเชื่อมที่ซ่อนอยู่ ทำให้เกิดความต่อเนื่องทางสายตา เช่น ห้องที่มีฟังก์ชันสำคัญ (ห้องรับแขก) อาจมีเพดานสูงกว่าห้องอื่น ๆ ในขณะที่ห้องที่ต้องการความเป็นส่วนตัวอาจอยู่ต่ำลง

SURFACE (พื้นผิว) อดอล์ฟ โลส ใช้แนวคิด *“Ornament and Crime”* ซึ่งปฏิเสธการตกแต่งที่ไม่จำเป็นและมุ่งเน้นไปที่ความงามของวัสดุแท้ ภายในอาคารมักใช้ วัสดุคุณภาพสูง เช่น หินอ่อน ไม้เนื้อแข็ง และโลหะขัดเงา เพื่อสร้างบรรยากาศหรูหราโดยไม่ต้องมีลวดลายตกแต่งเพิ่มเติม มีการใช้ ผนังที่แตกต่างกัน ในแต่ละห้องเพื่อสร้างบรรยากาศที่เป็นเอกลักษณ์ พื้นผิวด้านนอกของอาคารมักเรียบง่าย ไม่มีลวดลายหรือองค์ประกอบตกแต่งมากนัก แต่ภายในจะใช้วัสดุที่มีพื้นผิวหรูหราเพื่อสร้างความรู้สึกอบอุ่นและสง่างาม

4.5 อิทธิพลของภาษาการออกแบบความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่าง-พื้นผิวห่อหุ้มภายนอกและภายในที่มีต่อ “RAUMPLAN” และ “Ornament and Crime” ของอดอล์ฟ โลส

การวิเคราะห์เชิงพื้นที่และพื้นผิว (Space-Surface Analysis) ของอพาร์ตเมนต์หรือผลงานของอดอล์ฟ โลส ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น Loos Apartment (1903) แสดงถึงการใช้วัสดุอย่างมีคุณภาพและการออกแบบพื้นที่ที่สอดคล้องกับฟังก์ชั่น หรือ Steiner House (1910) มีการออกแบบเรียบง่ายภายนอกแต่ภายในมีการใช้วัสดุคุณภาพสูงและแผนผังพื้นที่ที่ซับซ้อน หรือ Villa Strasser หรือ Haus Strasser (1918-1919) เป็นหนึ่งในผลงานสถาปัตยกรรมที่มีชื่อเสียงของโลส ซึ่งเป็นสถาปนิกชื่อดังชาวออสเตรียที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 คุณลักษณะและลักษณะสำคัญของ Villa Strasser คือ ความเรียบง่ายของรูปทรงและสุดท้าย Müller House (1930) ตัวอย่างที่ชัดเจนของ Raumplan โดยใช้ระดับพื้นที่แตกต่างกันในการสร้างความหลากหลาย



ภาพที่ 107 *ช่วงเวลาการออกแบบสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส*

ที่มา: https://pin.it/1q8KdxJIX

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos Works and Projects)

1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903
Design of the clothing store men's clothing store Goldman & Salatsch.	Project for a 4,000-seat theater theater, Vienna, Design of a tomb.	Café Museum, Hugo's apartment Haberfeld Apartment of Eugen Stoessler. Sketches of interiors. Project for a commemorative church of the jubilee of the Kaiser Franz Joseph.	The Turnowsky's Turnowsky. Theater sketch. Reconstruction of the facade of a building a building, Brno. Decoration of the rooms of the Frauenklub. Otto Stoessl's Stoessl. Apartment of Hugo Steiner.	Floor by Leopold Langer.	Floor by Alfred Sobotka.	Ferdinand Reiner's apartment Leopold Langer's exchange house. Dwelling of Adolf Loos. Apartment of Gustav Rosenberg. Apartment of Jakob Langer. Reitler apartment, Clothilde Brill apartment. Michael Leiss Floor. Villa Karma, Clarens, Suiza.

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos Works and Projects) (ต่อ)

1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911
Wagner. house	Hedwig's House Kanner.	Groser floor.	Store of S.Steiner.	Kärntner Bar.	Project of a hotel hotel;	Steiner House, Vienna, Austria.	Renovation of the Stoessl villa, Vienna, Austria.
Floor of Georg Weiss...	Alfred Kraus's Kraus.	Piringer's Piringer.	Sketches of a building with tower.	Arthur's apart-ment Friedmann, Mähren.	Project of a neighborhood of houses with terraces.	Project of department store department store.	
Bench in Mariahil-ferstrasse.	Apartment of Josef Wertheimer.	Türkel Flat.	Project for the Ministry of War.	Apartment of R. Fischl.	Sketches for redevelopment of Karlsplatz.	Alexandria, Alexandria, Egypt.	
Mariahilferstrasse.	Carl Reininghaus Reininghaus.	Office of Friedmann's office.	Floor W. Hirsch, Pilsen.	Sketches for the Museum Technical.	Looshaus.	Renovation of the house Epstein.	
Steiner store.	Apartment of Hermann Schwarzwald.	Pavilion of exhibition hall of the Siemens Siemens.	Apartment R. Kraus.	Otto Beck's Beck	Knize tailor shop.	Floor of Armin Horowitz.	
Apartment by Elsa Gall.	Apartment of Ludwig Schweiger.	Floor of Friedmann.	Floor P. Khuner.		Julius Bellak's Bellak. Vienna.	Renovation of house L. Goldman, Vienna.	
Apartment of Emmanuel Aufricht.							

มหาวิทยาลัยศิลป

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos Works and Projects) (ต่อ)

1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919
BookstoreManz.	Stein's apartment.	Remodeling Zentralspark-asse, Vienna.	School gymnasium School Schwarzwald Vienna.	Renovation of the Villa Mandl, Vienna.	Project of the monument to Franz Joseph, Vienna, Austria.	Canteens of the sugar factory Alt-Brünner Zuckerfabrik.	Villa renovation Strasser, Vienna.
Valentin Rosen-feld.	Project refurbishment	Paul Mayer's		Sugar refinery			Tomb of P. Altenberg,
Rosenfeld.	AngloÖsterrei-chische	Mayer, Vienna.	Renovation of the Duschnitz villa,	refinery,	Project for	Adaptation and	Vienna, Austria.
Project of chalets in the mountains.	Bank.	Floor and works-hop	Vienna, Austria.	Rohrbach, Czech Republic.	a Museum of the city of Vienna	renovation renovation of the palace	Design for reno-vation
Project of the school project Schwarzwald.	Apartment J. Halban. Selma Kurz.	of the tailor's shop G. Hentschel, Vienna, Austria.				Krasicyn, Przemysl.	National Bank, Vienna.
Theater sketch.	Café Capua.	Emil Löwenbach's				Façade of Hugo & Alfred Spitz's jewelry shop, Vienna.	Villa project Konstandt, Olo-muc,
P.R. Urbana, s/ city.	Horner House, Vienna.	Löwenbach, Vienna, Austria.				Country house project for Leo Sapieha.	Czech Rep.
Gustav Scheu Scheu, Vienna.	Project house of the guard house of the sc. Schwarzwald.					Director's villa sugar refinery, Rohrbach.	
	Project Grand Hotel. Hotel.						
	Schwarzwald Sc. Schwarzwald, Semmering.						

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos Works and Projects) (ต่อ)

1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927
Kitchen community kitchen of the Lainzer-Siedlung.	Houses in the Lainz colony, (urbanization urbanization plan and project) Vienna, Austria. Project of the mausoleum of Max Dvorák, Vienna, Austria. Project of the Bronner villa, Vienna, Austria.	Renovations: villa Reitler; of the Arbeiter-bank; of the Merkurbank. Apartment H. Kallberg; House Steiner. Project: villa Stross and building . Villa J.Rufer. Design building. Project by Siedlung Südost, Vienna. Design of the Haberfeld Haberfeld, Gastein. Chicago Tribune column project	Project 20 garden chalets. Nice. Project villa Moissi Venice. Project Sport Hotel, Paris. Project villa Verdier, Le Lavandou. Project villa Simon. Project municipal building, Mexico City Hall. Fashion show P.C. Leschka& C. Housing unit Vienna Project Grand Hotel Babylon. Spanner House, Gumpoldskirchen.	Knize store, Berlin. Project Rubinstein House,Paris. Villa Flesch project, Seine-et-Marne. Hotel project, Paris Otto Haas-Hof, Vienna Pavilion project exhibition pavilion, Paris. Design of the stables of Count Sangusko South Africa	Exhibition Palace Project, Tientsin, China. Office building project, Paris. office building, Paris. Decoration von Bauer dining room, Brno. Project of an apartment by Adolf Loos, Paris, France.	Staging of an opera for Arnold Schönberg, Paris, France. House of Tristan Tzara, Paris, France.	Knize Store, Paris, France. Project House of Josephine Baker, Paris, France. Casa Moller, Viena, Austria.

ตารางที่ 11 แสดงสรุปผลงานออกแบบของของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos Works and Projects) (ต่อ)

1928	1929	1930	1931	1932	1933
Hans Brummel House, Pilsen.	Piso Josef Vogl, Pilsen.	Apartment Victor von Bauer, Brno.	Siedlung Bábí. I design his tomb,	Klein country house project, Marienbad Ger-	The last house, Prague, Czech Republic.
Renovation of the commercial house Zelenka, Vienna.	Reforma villa Kapsa, Praga.	Warehouse renovation project.	Pilot floors of the many Werkbund.		
	Piso Hirsch, Pilsen.	Proysalon ballroom Automobile Club, Pilsen.	Single-family house Schnabl, Vienna.		
	Piso Eisner, Pilsen.		Villa project Fleischner, Haifa.		
	Piso L. Brummel Pilsen.	Single house project, Paris.	Playgrounds.		
	Entrada de la industria textil Albert Matzner, Viena, Austria.	Khuner house guard house, Kreuzberg.	Hotel project, Juan les Pins.		
	Casa P Khuner, Kreuzberg.	Willy Kraus apartment, Pilsen.	House renovation project Jordan, Brno.		
	Villa Müller, Prague, Czech Republic.	Decoration of the of Dr. Teichner, Pilsen. Teichner, Pilsen.	Esplanade clinic renovation, Karlsbad.		
			Dining room of Exp. Inter de Ambiens, Cologne.		
			Building project for miniviv.		

4.5.1 Loos Apartment (1913, Vienna)

กรณีศึกษา การเป็นตัวแทนของความสัมพันธ์วิภาษ การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวของอดอล์ฟ โลส ใน Loos Apartment ปี ค.ศ.1910–1912) (FORMAL ANALYSIS AND SPACE-SURFACE ANALYSIS OF ADOLF LOOS APARTMENT 1910–1912)

4.5.1.1 Introduction

อพาร์ตเมนท์และแกลเลอรี อดอล์ฟ โลสได้รับการช่วยเหลือจากการทำลายล้างและยังคงดำเนินการต่อไป ซึ่งเป็นอัญมณีทางสถาปัตยกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ในกรุงปราก ชื่อว่า Hirsch Apartment ซึ่งได้รับการออกแบบในปี 1927 โดยผู้ก่อตั้งสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของโลกในศตวรรษที่ 20 อย่าง Adolf Loos ดังนั้นชื่อของ Adolf Loos จึงถูกรวมอยู่ในชื่อบริษัทอย่างภาคภูมิใจอพาร์ตเมนท์แห่งนี้เป็นหนึ่งในสิ่งที่มีความสำคัญที่สุดในโลกในแง่ของความสำคัญ และเฟอร์นิเจอร์ชิ้นเดียวดั้งเดิมที่ออกแบบโดยสถาปนิก Adolf Loos ซึ่งมีอายุตั้งแต่ปี 1901 ถึง 1931 ในปี 2014 อพาร์ตเมนท์แห่งนี้ถูกรวมอยู่ในเครือข่ายอันทรงเกียรติของการออกแบบสถาปัตยกรรมระดับโลกอย่าง Iconic Houses

4.5.1.2 Analysis

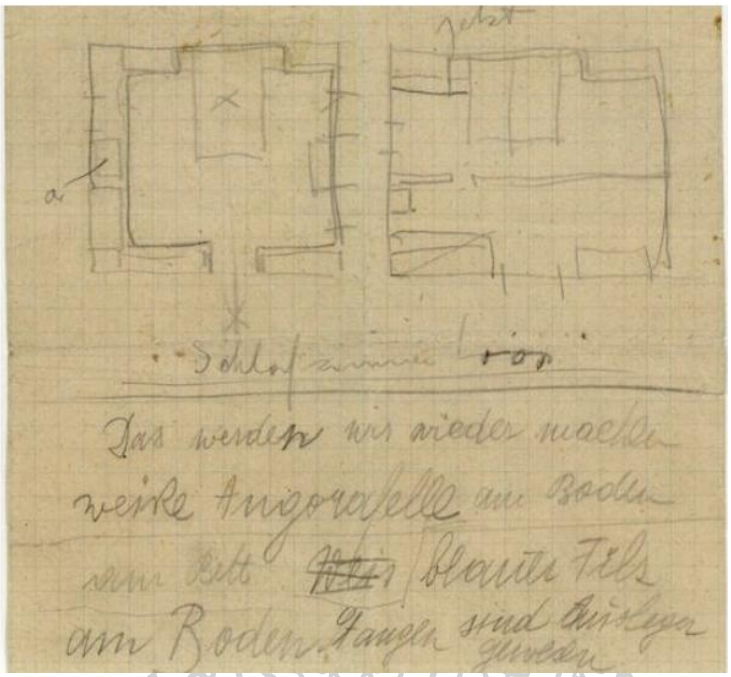
4.5.1.1.1 ที่ตั้ง (The Site)

ที่ตั้ง The Site Loos Apartment by Adolf loos.



ภาพที่ 108 แผนที่ตั้ง

ที่มา: https://www.google.com/maps/place/Wien+Museum+Karlsplatz/@*48.1992084,16.3706657,618*m/data=!*3*m*1!1*e*3!4*m*6!3*m*5!1*s*0x476*d*077807dce*043:0*xd*8623*aee*7150*a8*b*5!8*m*2!3*d*48.199437*!4*d*16.37296!16*s%*2Fm%*2F*0*g*9*w*4*vf?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI*1*MDQyMy*4*wIKXMDSoJLDEwMjExNDUzSAFQAw%*3*D%*3*D



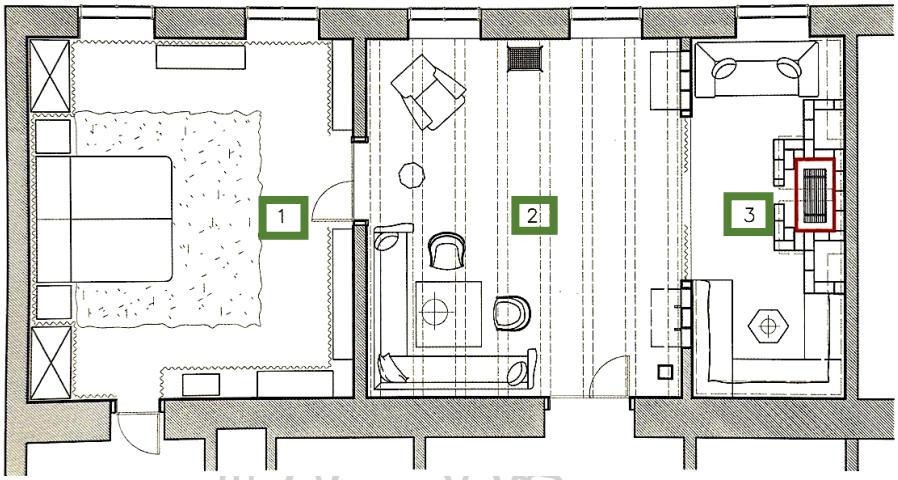
ภาพที่ 109 อดอล์ฟ โลส วอร์นอนอดอล์ฟลอส, เวียนนา
ที่มา: Heute Bösendorferstraße, Schlavzimer, Glendris 1903

4.5.1.1.2 พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space – Surface)

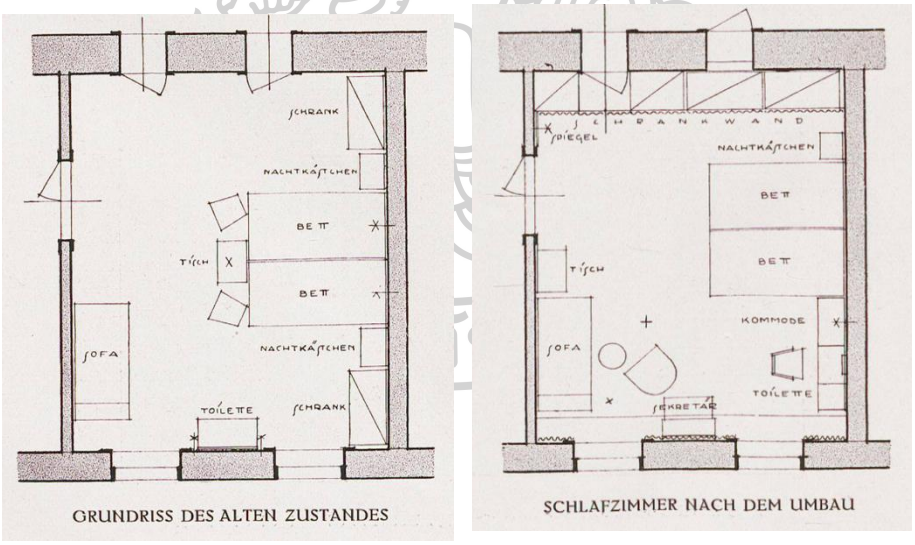
ความปรารถนาที่จะมีการตกแต่งภายในที่ทันสมัยซึ่งทุกสิ่งทุกอย่างถูกเลือกและจัดแต่งโดยนักออกแบบแม้แต่เสื้อคลุมอาบน้ำของลูกค้า ในบทความเรื่อง “The Poor Little Rich Man” โดยอดอล์ฟ โลส ซึ่งลูกค้าต้องการให้สถาปนิก “นำศิลปะมาให้เขาเข้ามาไว้ใต้หลังคาของเขาเอง เงินไม่สำคัญ การสร้าง Gesamtkunstwerk งานศิลปะที่สมบูรณ์แบบ โดย Otto Wagner และลูกศิษย์ของเขา เช่น Josef Hoffmann ถูกวิจารณ์โดยโลสหลายครั้ง ด้วยเหตุนี้ การออกแบบตกแต่งภายในของโลสเองจึงมีลักษณะผสมผสานเสมอและเขาแทนที่สุนทรียศาสตร์ *“สไตล์ทั้งหมด”* ด้วยความสะดวกสบาย

อดอล์ฟ โลส อพาร์ทเมนต์ ปัจจุบันเป็นพิพิธภัณฑ์เวียนนา แคทพลาซ 1040 เวียนนา มีพื้นที่ว่างระดับชั้นและการปรับปรุงพร้อมการตกแต่งภายในประเภทการก่อสร้าง การออกแบบการก่อสร้างผนังอิฐแข็งรับน้ำหนักของบ้านที่มีอยู่ โลสไม่มีการแทรกแซงเชิงโครงสร้างที่สำคัญใด ๆ ยกเว้นช่องเปิดขนาดใหญ่ในห้องนั่งเล่นไปยังตู้ซึ่งกลายเป็น inglenook ใน inglenook มีการเพิ่มฝ้าเพดานแบบแขวนใหม่ ทำให้ความสูงของห้องที่มีอยู่ลดลง ฝ้าเพดานแบบแขวนทำจากคานไม้ที่มองเห็นได้ ซึ่งมีแผงไม้ที่ขึงด้วยผ้าลินินสีขาวระหว่างนั้นคานไม้ที่มองเห็นได้ใน inglenook และในพื้นที่นั่งเล่นใต้ฝ้าถูกเพิ่มโดยโลส คานเหล่านี้ไม่จำเป็นสำหรับโครงสร้างและเป็นเพียงองค์ประกอบของการตกแต่ง

ภายในเท่านั้นขนาดอพาร์ทเมนต์ในอาคารที่พักอาศัยพื้นที่ใช้สอยประมาณ 95-100 ตร.ม. (ห้องนั่งเล่น-ห้องรับประทานอาหาร ห้องนอน inglenook ห้องโถง ห้องครัว ห้องน้ำ)



ภาพที่ 110 *พื้นชั้นล่าง* 1. *ห้องนอน* 2. *ห้องนั่งเล่น, ห้องรับประทานอาหาร* 3. *มุมนั่งพัก* (Inglenook), *ห้องสมุด*



ภาพที่ 111 (ซ้าย) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา แปลนชั้นล่าง สภาพก่อนปรับปรุง, 1910

ที่มา : Elegantes Schlafzimmer 1910 - Modernisiert, Innendekoration, 1934, vol. 45, p. 302

ภาพที่ 112 (ขวา) ลิแอน ซีมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา แปลนชั้นล่าง สภาพหลังปรับปรุง, *1934*

ที่มา : Elegantes Schlafzimmer 1910 - Modernisiert, Innendekoration, 1934, vol. 45, p. 302

ภาพแสดงผังพื้นของอพาร์ตเมนต์ อดอล์ฟ โลสระหว่างปี 1910–1912 แผนผังแสดงให้เห็นการจัดวางพื้นที่ว่างที่ประกอบด้วย 3 ส่วนที่แตกต่างกัน ได้แก่ ห้องนอน ห้องนั่งเล่น และพื้นที่รับประทานอาหาร ห้องนอนอยู่ทางด้านซ้าย มีเตียงและสิ่งที่ดูเหมือนเป็นพื้นที่นั่งเล่นหรือพื้นที่เก็บของ ส่วนตรงกลางและใหญ่ที่สุดคือห้องนั่งเล่นซึ่งมีที่นั่งรวมทั้งเก้าอี้และโซฟา ทางด้านขวาคือพื้นที่รับประทานอาหารซึ่งมีโต๊ะและเก้าอี้ ซึ่งแสดงถึงพื้นที่สำหรับรับประทานอาหาร ภาพวาดสถาปัตยกรรมแสดงมุมมองจากบนลงล่าง ซึ่งระบุการจัดวางห้องและเฟอร์นิเจอร์ภายในอพาร์ตเมนต์ การออกแบบสะท้อนถึงการจัดวางทั่วไปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยเน้นที่พื้นที่ใช้สอยและการแยกโซนห้องนั่งเล่นอย่างชัดเจน



ภาพที่ 113 (ซ้าย) ลิแอน ซิมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา ห้องนอนชั้นล่าง สภาพก่อนปรับปรุง, 1910

ที่มา: Elegantes Schlafzimmer 1910 - Modernisiert, Innendekoration, 1934, vol. 45, p. 302

ภาพที่ 114 (ขวา) ลิแอน ซิมเบลอร์: การปรับปรุงห้องนอนในอพาร์ตเมนต์เวียนนา ห้องนอนชั้นล่าง สภาพหลังปรับปรุง, 1934

ที่มา: Elegantes Schlafzimmer 1910 - Modernisiert, Innendekoration, 1934, vol. 45, p. 302

วัสดุพื้นที่อยู่อาศัยพื้น ใช้พื้นไม้ปาร์เก้ไม้โอ๊คที่ปูด้วยพรมเปอร์เซีย ผนังครึ่งล่างติดด้วยไม้โอ๊คสีเข้ม ด้านบน ผนังฉาบเรียบทาสีขาวมุมนั่งเล่นผสานเข้ากับผนังตกแต่ง ในทำนองเดียวกันมีพื้นที่เก็บของขนาดเล็กสองแห่งที่โลสตกแต่งด้วยหินอ่อนสีแดง (Skyros) ซึ่งจะมองเห็นได้เมื่อพับผนังตกแต่งไม้ในบริเวณนี้ลงเท่านั้น เพดานคานไม้สีเข้มพร้อมแผงเพดานสีขาวห้องนอน พื้นเป็นพื้นไม้ปาร์เก้พร้อมพรมสีฟ้าอ่อนทั่วทั้งห้องซึ่งมีพรมขนกระต่ายแองโกร่าผืนใหญ่วางอยู่เหนือเตียงผนังปูสูงถึงประตูโดยรอบ รวมทั้งบริเวณหน้าต่างด้วยผ้าม่านสีขาวแบบ "Batist rayée" ตู้เสื้อผ้าไม้เนื้ออ่อนอยู่ใต้ผ้าม่านและผสานเข้ากับผนังตกแต่ง เพดานปูนเรียบ ทาสีขาว พื้น

Inglenook พื้นไม้ปาร์เก้ไม้โอ๊คที่ปูด้วยพรมเปอร์เซียเช่นเดียวกับห้องนั่งเล่น ผนังเตาผิงแบบเปิดขนาดใหญ่ในอิฐก่อปิดด้วยเครื่องดูดควันในแผ่นทองแดง อื่น ๆ ปิดคลุมโดยรอบด้วยชั้นวางหนังสือและม้านั่ง ช่องแสงหน้าต่างบานเกล็ดมีกระจกสีจากมูราโนเพดานคานไม้โอ๊คย้อมสีเข้ม แผงไม้ปูด้วยผ้าลินินพื้นห้องโถง ปูด้วยพรมใยมะพร้าว ผนังตกแต่งด้วยไม้เนื้ออ่อนเคลือบแล็กเกอร์สีขาว เพดานทาสีขาวเฟอร์นิเจอร์ม้านั่งและเก้าอี้เท้าแขนสานด้วยหวายพร้อมโต๊ะสีเขียวตัวเล็ก

กล่าวได้ว่า ในห้องนั่งเล่นเฟอร์นิเจอร์ไม่ใช่วัตถุ "ตกแต่ง" การเคลื่อนไหวตาม "เส้นทาง" ไม่ใช่แค่การออกแบบเท่านั้น แต่สถาปนิกต้องสร้าง "ห้องของตัวเอง" ทั้งในรูปแบบวัสดุและสัญลักษณ์การออกแบบสไตล์เวียนนาวิธีการจัดระเบียบพื้นที่ภายในบ้านทั้งหมดรวมถึงปริมาตรและการเคลื่อนไหวของพื้นที่ว่างนั้น



ภาพที่ 115 (*ซ้าย*) *มุมมองไปยังมุมนั่งพัก (Inglenook) พร้อมห้องสมุดและม้านั่ง*

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

ภาพที่ 116 (*ขวา*) *มุมมองไปยังมุมนั่งพัก (Inglenook) จากห้องนั่งเล่น/ห้องรับประทานอาหาร*

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 117 (*ซ้าย*) *มุมมองไปยังพื้นที่รับประทานอาหารและประตูไปยังห้องนอน*

ที่มา: Gravagnuolo, B. (1995). Adolf Loos: Works and projects. New York, NY: Rizzoli.

ภาพที่ 118 (*ขวา*) *ภาพบรรยากาศจากมุมนั่งพัก (Inglenook) พร้อมหน้าต่างบานพัดกระจกมูราโน (Murano glass fanlight)*

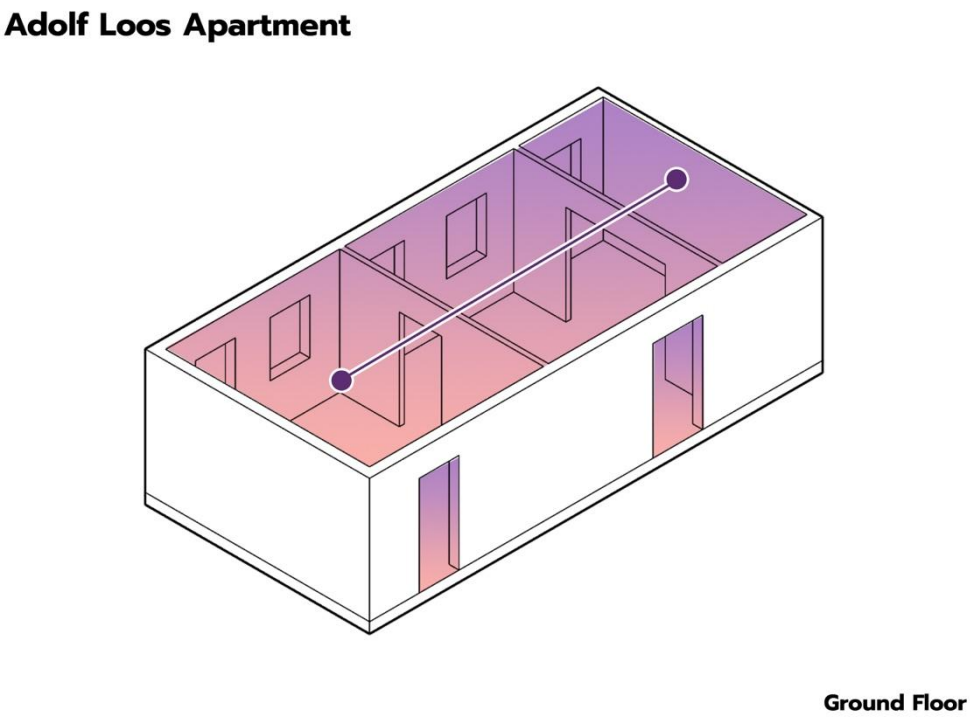
ที่มา: Gravagnuolo, B. (1995). Adolf Loos: Works and projects. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 119 ห้องนอนลินา ลูส (Lina Loos's Bed-room), 1903

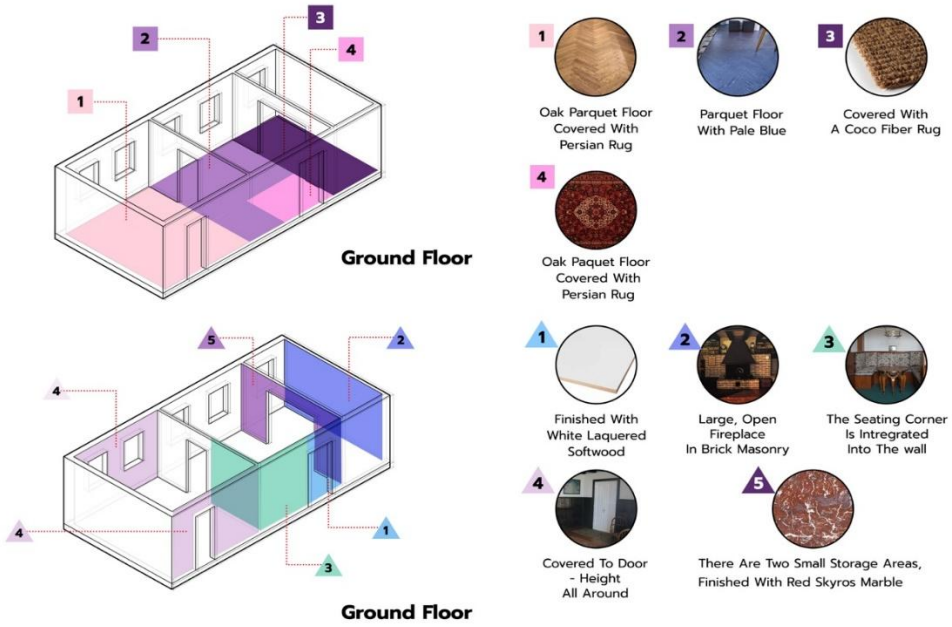
ที่มา: Vienna's Museum of Applied Arts Celebrates Designers Josef Hoffmann and Adolph Loos. (2014, November 30). Architectural Digest. https://www.architecturaldigest.com/story/ways-to-modernism-vienna-museum-applied-arts

4.5.1.1.4 ความสัมพันธ์พื้นผิวและหน้าต่าง - (Window- Surface- Correlation)



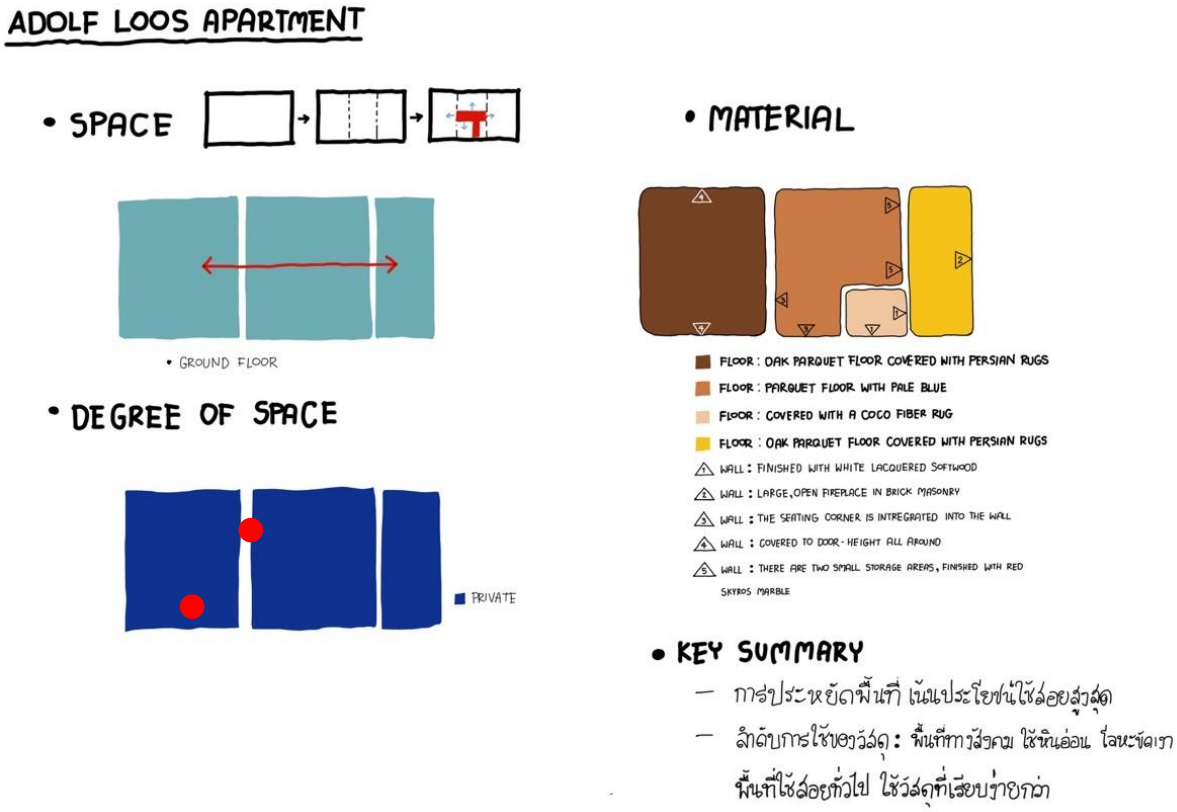
ภาพที่ 120 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน LOOS APARTMENT (1910–1912)

4.5.1.1.5 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง (Windows & Room Space-Correlation)

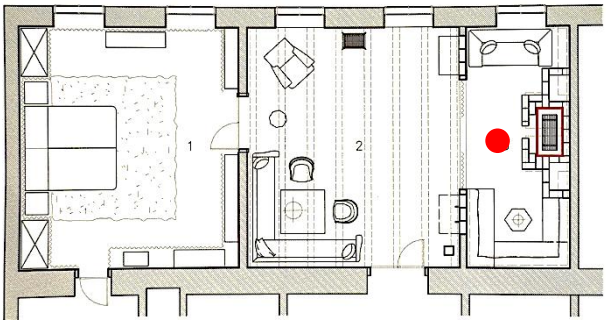


ภาพที่ 121 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน LOOS APARTMENT (1910–1912)

4.5.1.1.6 แผนผังเชิงพื้นที่ (Spatial Plan)



ภาพที่ 122 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน LOOS APARTMENT (1910–1912)





View to the inglenook with library and sitting bench



View to the dining area and door to the bedroom

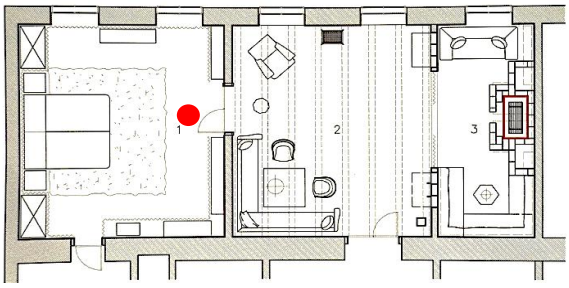


Impression from inglenook, window- fanlight of Murano glass



ภาพที่ 123 วิวพื้นที่รับประทานอาหารและประตูห้องนอน

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.





- The bedroom, the ultimate intimate space; a fur used as a bed cover. Room impression: soft and white with archaic references
- Digitally colorized image of black and white original archive image, published in 1903 in Die Kunst

ภาพที่ 124 ส่วนห้องนอนเป็นพื้นที่ว่างส่วนตัวที่ใกล้ชิดที่สุด ขนสัตว์ที่ใช้คลุมเตียง ความประทับใจในห้อง: สีขาวนวลอ่อนๆ พร้อมภาพอ้างอิงแบบโบราณภาพสีดิจิทัลของภาพต้นฉบับขาวดำในคลังข้อมูลตีพิมพ์ในปี 1903 ใน Die Kunst

4.5.2 Steiner House (1910)

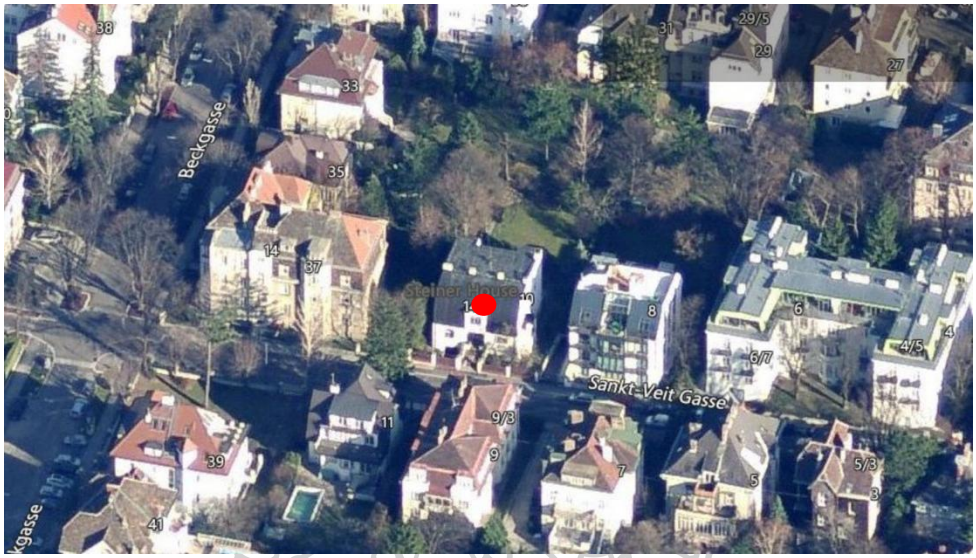
กรณีศึกษา การเป็นตัวแทนของความสัมพันธ์วิภาษ การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวของอดอล์ฟ โลส ใน STEINER HOUSE 1910–1912 (FORMAL ANALYSIS AND SPACE-SURFACE ANALYSIS OF STEINER HOUSE 1910–1912)

4.5.2.1 Introduction

บ้าน Steiner ซึ่งตั้งอยู่ในเวียนนา ประเทศออสเตรีย เป็นบ้านที่น่าสนใจมากซึ่งมาจากยุค Werkbund บ้านสไตเนอร์ อาคารพักอาศัยหลังนี้สร้างขึ้นในปี 1910 โดยสร้างขึ้นสำหรับศิลปิน ลิลี สไตเนอร์(Lily Steiner) และสามีของเธอ ฮิวโก (Hugo) การออกแบบบ้านหลังนี้ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากกฎหมายผังเมืองในละแวกนั้น กฎหมายกำหนดว่าบ้านทุกหลังจะต้องสูงได้เพียงสองชั้นที่ด้านถนน เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหานี้ โลสจึงออกแบบบ้านที่มีด้านหน้าเป็นสองชั้นแต่ด้านหลังของอาคารมีสามชั้น ซึ่งเป็นที่มาของหลังคาโค้งอันเป็นเอกลักษณ์ การออกแบบหลังคาที่ล้ำสมัยนี้เข้ากันได้ดีกับสไตล์การออกแบบของโลสซึ่งเป็นนวัตกรรมและท้าทายมาก โลสยังแสดงความไม่ชอบอย่างมากต่อการประดับตกแต่งอาคาร แนวคิดนี้เป็นหลักการที่แข็งแกร่งของขบวนการ Werkbund ซึ่งใช้รูปทรงที่เรียบง่าย โล่ง และตั้งฉาก จะสังเกตเห็นการขาดการประดับตกแต่งในบ้านทั้งสองหลังนี้ นอกจากนี้ เวิร์กบันด์ (Werbund movement) ยังเน้นที่รูปทรงเรขาคณิตมากอีกด้วย แบบแปลนบ้านสไตเนอร์ของโลสเป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องนี้ แบบแปลนโดยทั่วไป คือ รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่แบ่งออกเป็นสี่ส่วน เค้าโครงแบบสมมาตรของบ้านสไตเนอร์ถือเป็นรูปแบบที่ไม่ธรรมดาของยุค Werkbund ที่มักนิยมสร้างอาคารแบบไม่สมมาตร บ้านหลังนี้เน้นย้ำถึงประสิทธิภาพและความเรียบง่าย

4.5.2.2 Analysis

4.5.2.1.1 ที่ตั้ง (The Site)



ภาพที่ 125 *ที่ตั้ง The Site STEINER HOUSE 1910–1912*

ที่มา : https://virtualglobetrotting.com/map/steiner-house-by-adolf-loos/view/bing/



ภาพที่ 126 มุมมองปัจจุบันจากถนน ทางเข้าถูกดัดแปลงจากแนวคิดดั้งเดิมของโลส โดยมีช่องว่าง (niche) (ดูแปลนชั้น)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.





ภาพที่ 127 มุมมองจากถนนที่แสดงรูปร่างของหลังคา

ที่มา : https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Haus_Steiner.JPG



ภาพที่ 128 มุมมองปัจจุบันจากสวนที่มีผนังสามชั้น อ่างน้ำใต้ระเบียง ทางเข้าระเบียงมีประตูเล็กเตี้ย ทางด้านขวาของหน้าต่างกลาง ทางเข้าสวนมีบันไดข้าง ผนังปิดเป็นราวกันตกสู่สวน



ภาพที่ 129 มุมมองจากถนนที่แสดงผนังสามชั้น



ภาพที่ 130 มุมมองปัจจุบันจากสวนที่มีทางเข้าระเบียงมีประตูเล็กเตี้ยทางด้านขวาของหน้าต่างกลาง ทางเข้าสวนมีบันไดข้าง ผนังปิดเป็นราวกันตกสู่สวน

ที่มา : https://www.ribapix.com/Strasser-House-Kupelwiesergasse-28-Vienna_RIBA70700



ภาพที่ 131 มุมมองด้านข้างจากถนนที่แสดงรูปร่างของอาคารและช่องแสง

ที่มา : https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1130/4672

4.5.2.1.2 พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space – Surface)

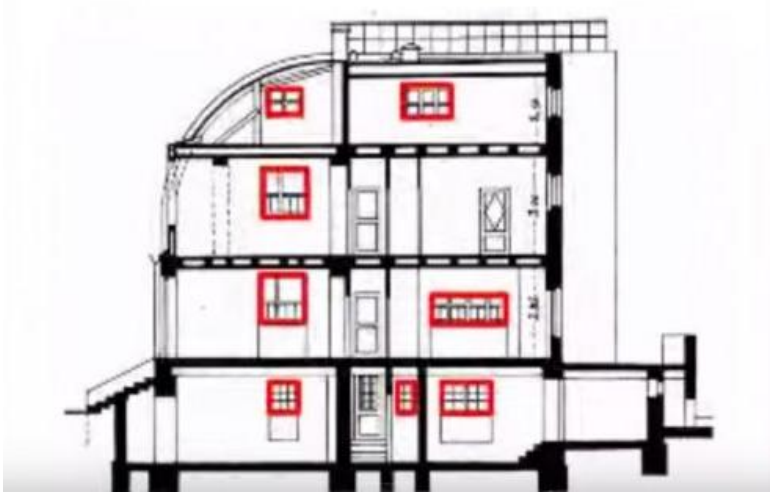
แนวคิดบ้าน Steiner House ด้วย Steiner House Adolf Loos ได้นำเสนอแนวคิดของ "Raumplan" ซึ่งเป็นวิธีใหม่ในการออกแบบพื้นที่หลายแห่ง โดยจัดตามความประหยัดและการใช้งาน ไม่ใช่ตามรูปแบบตายตัว สำหรับ Loos ภายนอกคือส่วนสาธารณะของบ้าน และเป็นเหตุผลที่ผนังมีพื้นผิวโล่ง เรียบ และไม่ตกแต่งใดๆ ส่วนภายในเป็นส่วนที่เป็นส่วนตัวและสะท้อนรสนิยมส่วนตัวของผู้เป็นเจ้าของ อาคารหลังนี้มีลักษณะเป็นระเบียบแบบสุดขั้ว โดยมีการจัดวางช่องเปิดแบบสมมาตรบนด้านหน้าสวน โดยปริมาตรของช่องเปิดถูกแสดงออกมาด้วยส่วนยื่นสองส่วนที่แบ่งขอบเขตผนังตรงกลาง

ในส่วนของการตกแต่งภายใน โลสได้ออกแบบโครงการโดยยึดหลักความประหยัดและความสมดุล โดยคำนึงถึงว่าพื้นที่ขนาดใหญ่ต้องมีความสูงมากกว่าพื้นที่ขนาดเล็กที่อยู่ติดกัน ไม่สามารถครอบคลุมพื้นที่ที่มีความสูงต่างกันได้ด้วยหลังคาเดียวกัน ดังนั้น โลส จึงวางห้องต่างๆ ไว้ซ้อนกันโดยมีมิติแนวตั้งที่แตกต่างกัน โดยแต่ละปริมาตรจะมีขนาดที่แน่นอนเพื่อให้เหมาะกับการใช้งานของตัวเอง จนกระทั่งชุดพื้นที่ภายในทั้งหมดมาจบลงภายใต้หลังคาแบนราบหน่วยเดียว ด้วยวิธีการนี้จึงทำให้บรรลุถึงความประหยัดเชิงพื้นที่ที่โดดเด่น

พื้นที่ว่าง (Space)

สถาปนิกวางตัวอาคารไว้ในบริเวณพื้นที่ไม่เรียบระหว่างถนนและสวน โดยจัดวางตัวอาคารไว้ทางด้านหลัง 4 ชั้น โดย 1 ชั้นเป็นชั้นใต้ดิน และเชื่อมต่อหลังคากับหลังคาซึ่งเป็นชั้นเดียวที่ได้รับอนุญาตให้สร้างทางด้านถนนโดยใช้หลังคาโค้งขนาดใหญ่ การแบ่งสัดส่วนพื้นที่ภายในทั้งหมดต้องอาศัยการวางห้องขนาดใหญ่และขนาดเล็กไว้เคียงกัน โดยคงหลังคาเป็นระนาบเดียว

พื้นผิว (Surface) ส่วนหน้าอาคาร



ภาพที่ 132 มุมมองด้านข้างจากถนนที่แสดงรูปด้านของอาคารและช่องแสง

ส่วนด้านข้างแสดงให้เห็นสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันในแต่ละระดับ ส่วนด้านหน้าของสวนนั้นมีความเป็นระเบียบและจัดวางอย่างคลาสสิกและสมมาตร โดยมีหลังคาทรงครึ่งวงกลมหุ้มด้วยแผ่นโลหะ ดังนั้น โลสจึงสามารถแสดงให้เห็นการเปลี่ยนผ่านระหว่างด้านหน้าของสวนและด้านต่างๆ ได้

ด้านหลังมีหน้าต่างจัดเรียงไม่สม่ำเสมอในขนาดต่างๆ สะท้อนให้เห็นถึงขนาดและความสูงที่แตกต่างกันของพื้นที่ภายใน สิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงหลักการของ "Raumplan" ซึ่งเป็นแนวคิดที่ โลสนำมาใช้ในผลงานหลายๆ ชิ้นของเขา แนวคิดนี้ประกอบด้วยแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ ซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นพื้นที่โดยสัญชาตญาณ อันเกิดจากองค์ประกอบของปริมาตรและระนาบที่เป็นอิสระ

วัสดุ

หลังคาซีเมนต์และไม้ ปรับให้เข้ากับสภาพภูมิอากาศของยุโรปกลาง หลังคาสังกะสี ผนังซีเมนต์ และอิฐ ปฏิเสธผนังกระจก สัญลักษณ์ของการอวดพื้นที่ และการตกแต่งภายในที่เป็นส่วนตัว บ้านลูกบาศก์ที่มีหลังคาซีเมนต์แบน หน้าต่างเจาะช่อง และสวนด้านหน้า ส่วนหน้าอาคารหลักเป็นไปตามมาตรฐานเทศบาล คือ มีชั้นเดียวและห้องใต้หลังคา พร้อมหลังคาแผ่นโลหะทรงโค้งกึ่งโค้ง



ภาพที่ 133 บ้านสไตน์เนอร์, เวียนนา, 1910. มุมมองห้องรับประทานอาหาร ออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส

การออกแบบภายใน อดอล์ฟ โลส (Interior Adolf Loos)

มีความซับซ้อนอย่างมากในพื้นที่ภายใน การรวมกันของสภาพแวดล้อมในระดับต่างๆ ปรากฏให้เห็นที่ด้านหน้าอาคารโดยช่องเปิดที่จัดวางอย่างไม่สมมาตร เมื่อคุณผ่านประตูหลักและผ่านประตู

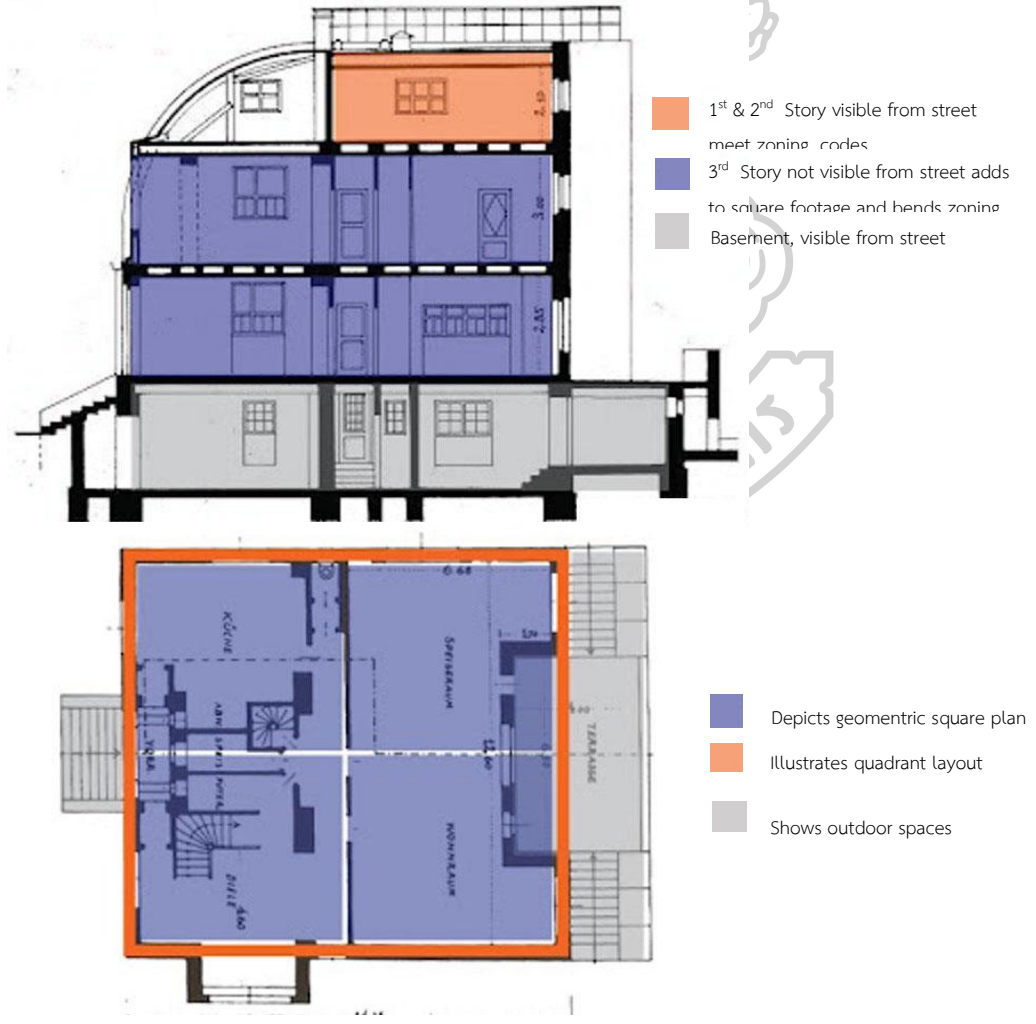
เล็ก ๆ แล้ว โถงจะเปิดออกไปทางขวา ต่อมาเป็นห้องนั่งเล่นกว้างขวางที่ใช้เป็นห้องนั่งเล่นพร้อมมุมสำหรับฟังเพลงและห้องรับประทานอาหารครอบคลุมพื้นที่ความกว้างทั้งหมดของบ้าน ห้องพักทุกห้องโดดเด่นด้วยเฟอร์นิเจอร์บิวท์อินและเก้าอี้หลากหลายชนิด เช่น เก้าอี้เท้าแขน เก้าอี้พักผ่อน และเก้าอี้ยาว โลสชอบตกแต่งห้องด้วยเฟอร์นิเจอร์สไตล์ Chippendale ชั้นล่างมีความสูง 2.85 เมตร ชั้นแรกสูง 3 เมตร แบ่งพื้นที่เป็นห้องนอนและห้องทำงานของนางสไตเนอร์ ส่วนชั้นสองสูง 2.1 เมตร แบ่งพื้นที่เป็นห้องบริการต่างๆ ชั้นใต้ดินมีความสูง 4 เมตร ตามแนวคิดของสถาปนิก หน้าต่างที่มีขนาดและตำแหน่งต่างกันจะตอบสนองต่อความต้องการของสภาพแวดล้อมที่ต้องการส่องสว่างมากกว่าที่จะตอบสนองต่อการสังเกตภูมิทัศน์ สามารถเห็นระเบียงขั้นบันไดได้ในบางด้านหน้าอาคาร ห้องใต้หลังคาทำหน้าที่เป็นสตูดิโอวาดภาพของเจ้าของ

4.5.2.1.3 สัดส่วน ความสัมพันธ์ สมมาตร (Proportions-Relations- Symmetry)

ความสมมาตร การขาดการประดับตกแต่งโดยสิ้นเชิง และปริมาตรสุทธิเป็นตัวกำหนดข้อเสนอ สถาปัตยกรรมที่เน้นความประหยัดและความเข้มงวดของข้อเสนอการใช้งาน ส่วนสำคัญอยู่ที่ภายในซึ่งเน้นถึงเอกลักษณ์ของพื้นที่ด้วยความสูงที่แตกต่างกัน จำเป็นต้องมีการประกอบปริมาตรอย่างแม่นยำและการเสนอพื้นที่ที่สมเหตุสมผล“หน้าต่างใต้หลังคา” (หน้าต่างบานใหญ่) บนด้านหน้าอาคารทำหน้าที่นำแสงสว่างเข้ามาในสตูดิโอของจิตรกรซึ่งตั้งอยู่บนชั้นแรก ดังที่นักวิจารณ์บางคนกล่าวไว้ บ้านหลังนี้สะท้อนให้เห็นถึง "ความคลาสสิกที่ผสมผสานกับความเป็นบ้านๆ ของชาวแองโกล-แซกซอนในการแสวงหาความต่อเนื่องของอาณาเขต" ประสบการณ์สำคัญของชาวอเมริกันที่โลสอธิบายเมื่อมองไปที่โต๊ะธรรมดาๆ ที่ไม่มีการประดับตกแต่ง ซึ่งสัมพันธ์กับทฤษฎีเกี่ยวกับการขาดการประดับตกแต่งในวัตถุที่ใช้งานได้ (บ้านก็เป็นวัตถุที่ใช้งานได้เช่นเดียวกัน) ยังส่งผลต่อการก่อสร้างบ้านอีกด้วย โลสต่อสู้กับการตกแต่งทุกรูปแบบเพื่อปฏิบัติตามหลักเศรษฐกิจที่กำหนดโดยสุนทรียศาสตร์และสังคมที่รังเกียจการสิ้นเปลือง แม้ว่าในบ้านหลังนี้เขาจะตามใจตัวเองมากขึ้นด้วยการใช้เสาตกแต่งสองต้น ถึงแม้ว่าเสาเหล่านี้จะทำหน้าที่เสริมและยึดมั่นในหลักการของโลส ในการสร้างความงามพร้อมกับประโยชน์ใช้สอยก็ตาม

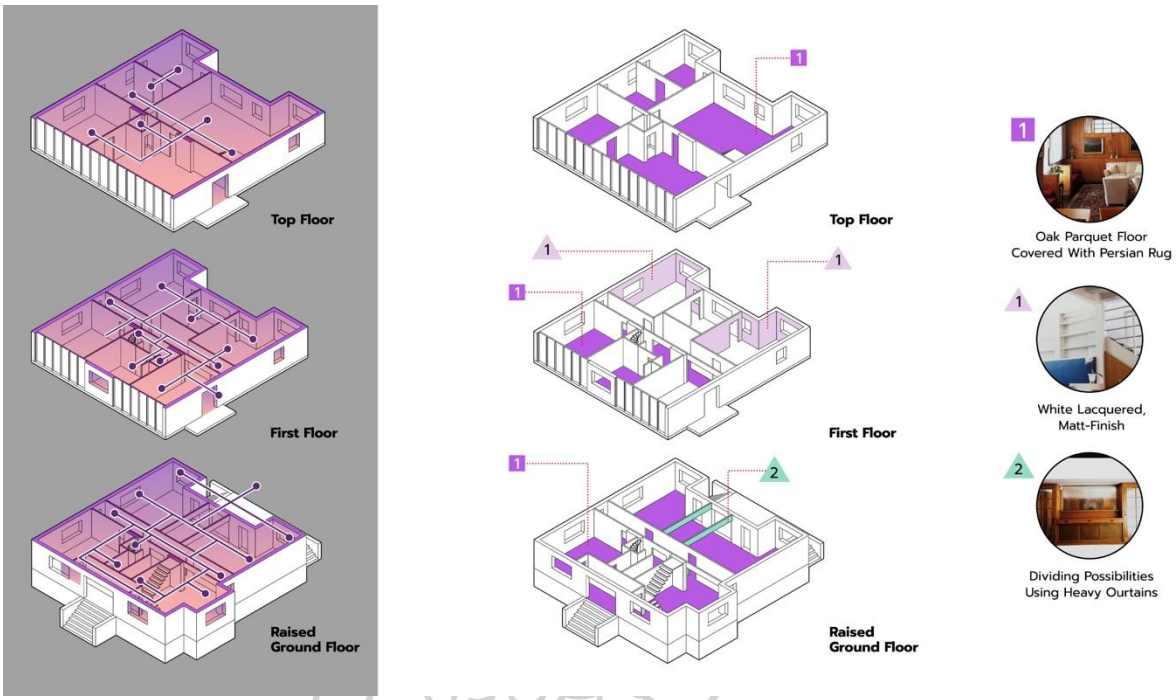


ภาพที่ 134 *รูปด้าน Steiner House*

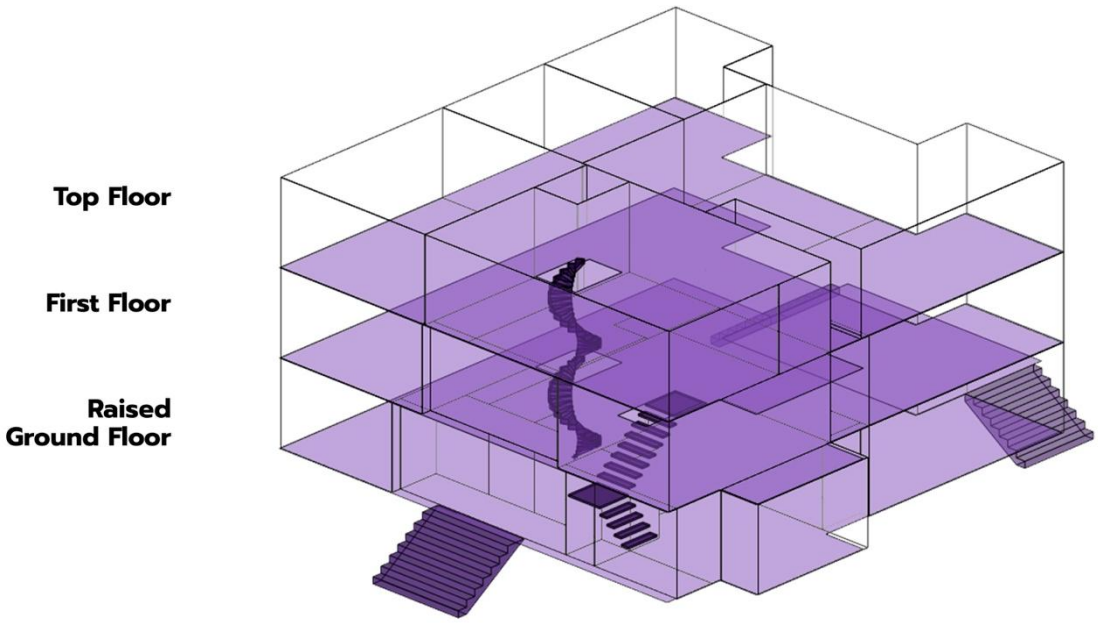


ภาพที่ 135 *Steiner House Diagram*

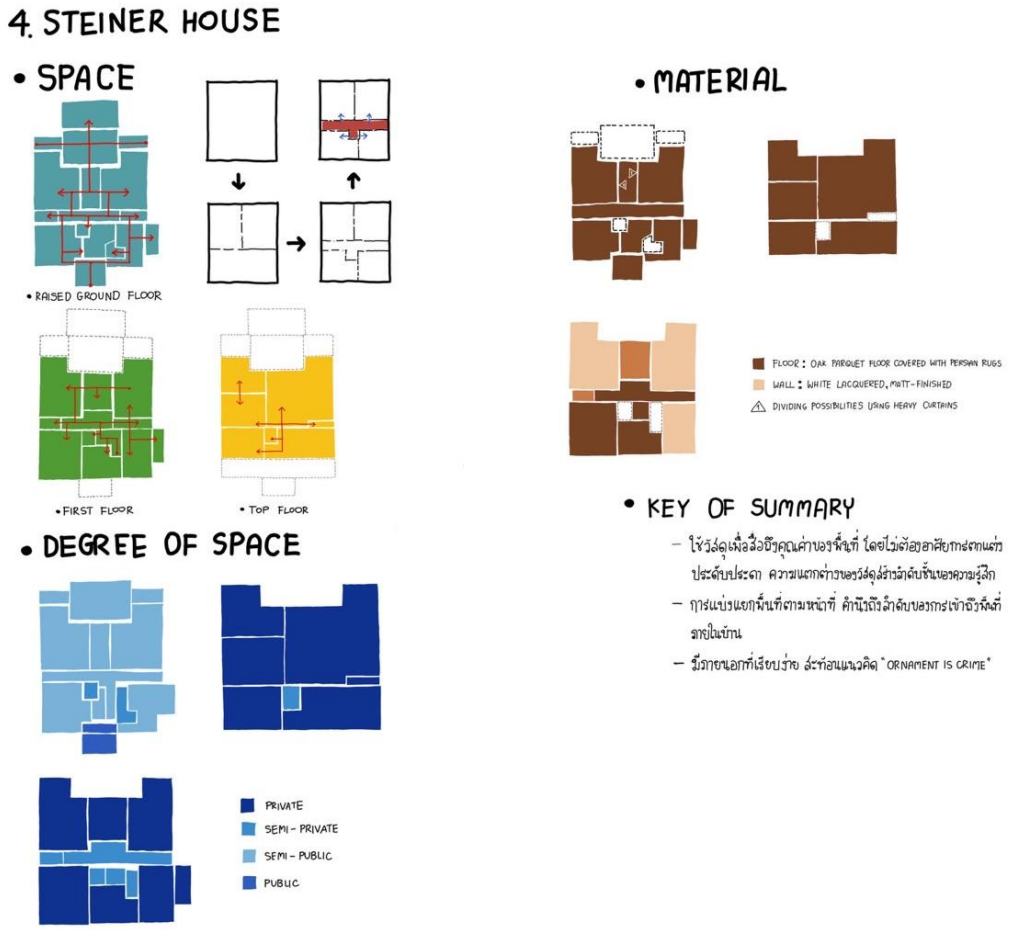
4.5.2.1.4 ความสัมพันธ์พื้นผิวและหน้าต่าง - (Window- Surface- Correlation)



4.5.2.15 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง (Windows & Room Space-Correlation)

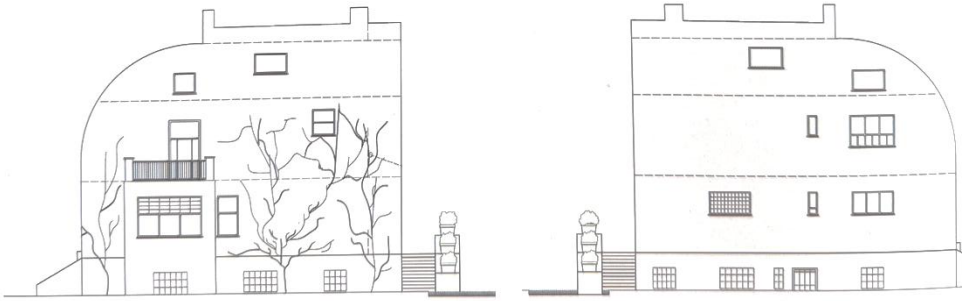


4.5.2.1.6 แผนผังเชิงพื้นที่ (Spatial Plan)



ภาพที่ 136 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Steiner House





Side elevations Irregular window openings on side elevations; almost symmetrical design for street and garden elevation

ภาพที่ 137 รูปด้านข้าง Steiner House

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



Garden elevation, original green balustrade; terrace canopy by retractable large awning

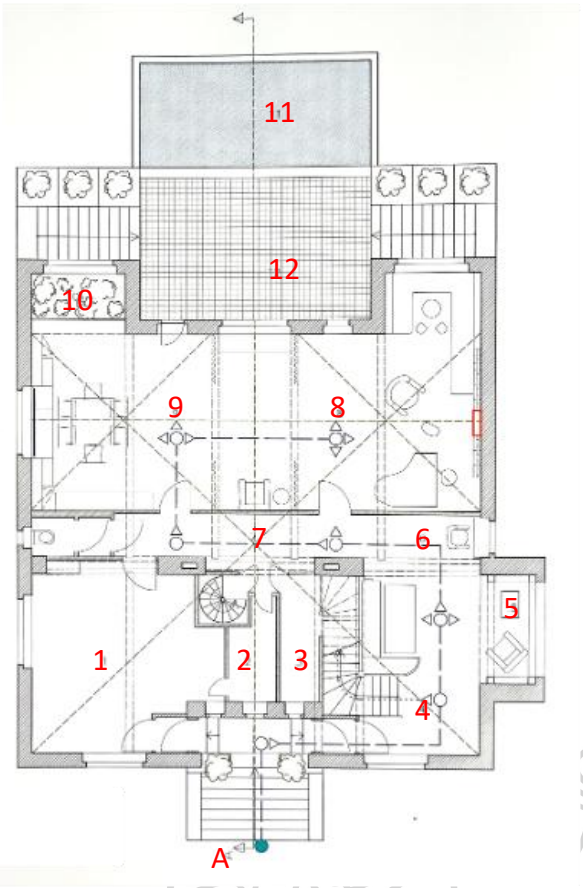




Digitally colorized view to original garden facade, with large awning and facade greening (ALA 3236)

ภาพที่ 138 รูปด้านหลัง Steiner House

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). Adolf Loos: Works and projects. New York, NY: Rizzoli.



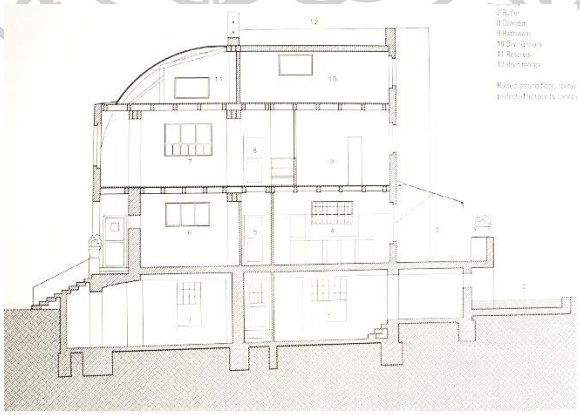
Raised ground floor

1.Kitchen
2.Pantry
3.Cloakroom
4.Hall
5.Library niche, reading bay
6.Working
7.Corridor
8.Salon
9.Dining room
10.Winter garden
11.Water basin
12.Terrace

Original entrance situation with the walk-through concept by Loos. Living/dining area with dividing possibilities using heavy curtains

ภาพที่ 139 แนวคิดทางเข้าหลักโดยโลส จากห้องนั่งเล่น/รับประทานอาหารที่มีความยืดหยุ่นในการแบ่งพื้นที่ด้วยผ้าม่าน

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

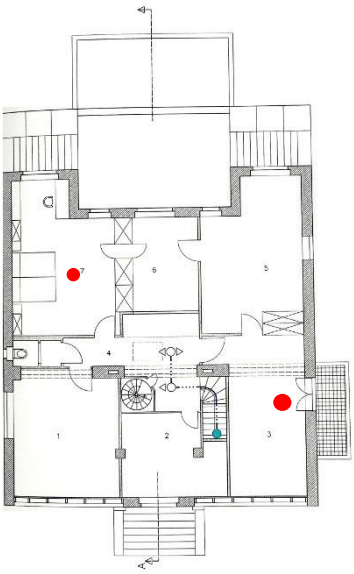


Section AA

1Storage (Cellar)
2 Water basin
3 Terrace
4 Dining room
5 Corridor
6 Pantry
7 Butler
8 Corridor
9 Bathroom
10 Drying room
11 Reserve
12 Roof terrace

ภาพที่ 140 พื้นชั้นล่างยกสูง, ระดับพื้นต่อเนื่อง, ระเบียงที่ได้รับการปกป้องด้วยกันสาดและปีกด้านข้าง

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.





View of entrance and stair to private rooms

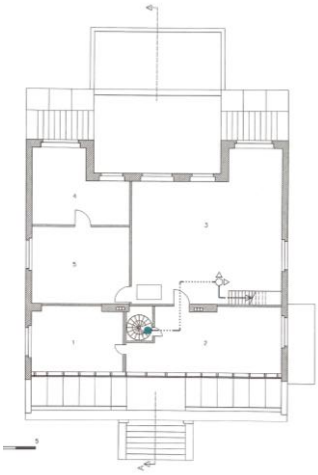


View of entrance hall with library niche and sitting corner





Digitally colorized view to dining area. The window is partly covered by interior mirror; niche to garden designed as winter garden Photo by M. Gerlach Jr., 1930 (ALA 3240)





Digitally colorized view of the master bedroom, with white softwood cladding and textile wallpaper (ALA 3243)

4.5.3 Villa Strasser (1918)

กรณีศึกษา การเป็นตัวแทนของความสัมพันธ์วิภาษ การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวของอดอล์ฟ โลส ใน VILLA STRASSER 1918-1919 (FORMAL ANALYSIS AND SPACE-SURFACE ANALYSIS OF VILLA STRASSER 1918-1919)

4.5.3.1 Introduction

Villa Strasser หรือ Haus Strasser เป็นหนึ่งในผลงานสถาปัตยกรรมที่มีชื่อเสียงของโลส ซึ่งเป็นสถาปนิกชื่อดังชาวออสเตรียที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 คุณลักษณะและลักษณะสำคัญของ Villa Strasser คือ

1.) ความเรียบง่ายของรูปทรง อดอล์ฟ โลสมักจะใช้รูปทรงที่เรียบง่ายและชัดเจน เพื่อเน้นความเป็นรูปธรรมของอาคาร การออกแบบของเขามุ่งเน้นไปที่การใช้งานที่มีประสิทธิภาพและการลดทอนองค์ประกอบที่ไม่จำเป็น

2.) การตกแต่งภายในที่หรูหรา ถึงแม้ภายนอกของบ้านจะดูเรียบง่าย แต่ภายในจะเต็มไปด้วยการตกแต่งที่หรูหรา โดยใช้วัสดุคุณภาพสูง เช่น ไม้หายาก หินอ่อน และโลหะต่าง ๆ

3.) การใช้งานพื้นที่อย่างมีประสิทธิภาพโลสมุ่งเน้นการจัดการพื้นที่ให้เกิดประโยชน์สูงสุด การออกแบบของเขาแสดงถึงการวางแผนที่ดีและการใช้พื้นที่อย่างชาญฉลาด

4.) การออกแบบที่ตอบสนองต่อบริบทและสภาพแวดล้อม บ้านของโลสมักถูกออกแบบให้สอดคล้องกับบริบทและสภาพแวดล้อมรอบข้าง เพื่อให้เกิดความสมดุลและความกลมกลืนกับธรรมชาติ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.5.3.2 Analysis

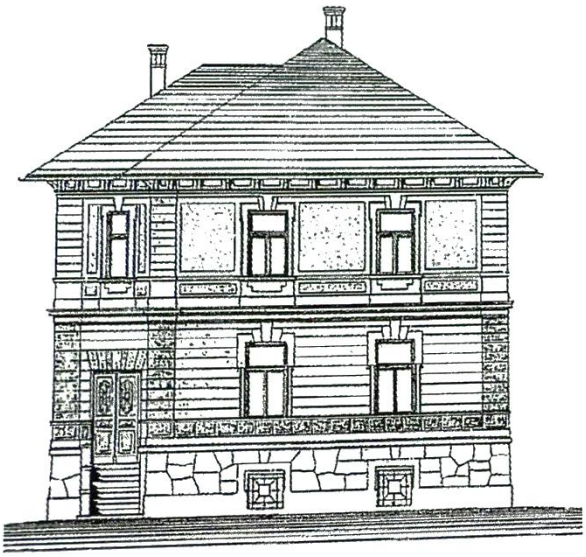
4.5.3.2.1 ที่ตั้ง (The Site)

ที่ตั้ง The Site VILLA STRASSER 1918-1919

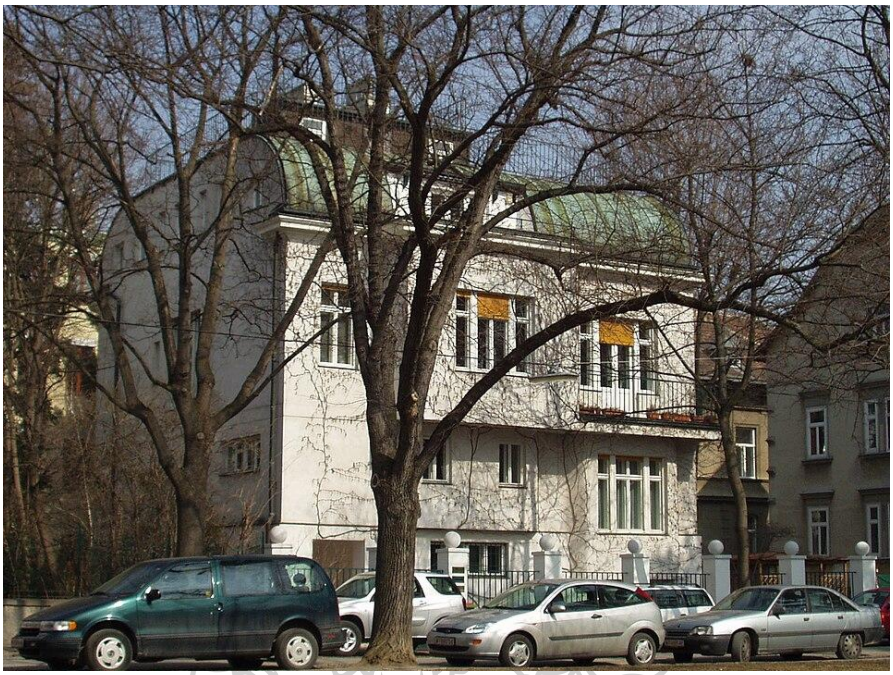


ภาพที่ 141 แผนที่ตั้ง

ที่มา: https://virtualglobetrotting.com/map/strasser-house-by-adolf-loos/view/bing/#google_vignette



ภาพที่ 142 *วิลล่าเดิมก่อนการปรับปรุงโดยโลส (Original villa before transformation by Loos)*



ภาพที่ 143 *อาคารด้านหน้าติดถนน วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918*
ที่มา : https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Adolf_Loos,_1918-1919,_A1130_Wien,_Kupelwiesergasse_28,_Haus_Strasser,_p3.jpg

4.5.3.2.2 พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space – Surface)

แนวทางการตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวของอดอล์ฟ โลส

Villa Strasser เป็นตัวอย่างที่ดีของแนวคิด "Raumplan" ของโลสซึ่งหมายถึงการจัดวางพื้นที่ในรูปแบบที่มีความยืดหยุ่นและสัมพันธ์กันในระดับความสูงต่าง ๆ ทำให้เกิดความรู้สึกของพื้นที่ที่เปิดกว้างและเชื่อมต่อกัน Villa Strasser แสดงให้เห็นถึงความสามารถของโลสในการสร้างสถาปัตยกรรมที่ไม่เพียงแค่มีความสวยงาม แต่ยังมีความหมายและประโยชน์ใช้สอยอีกด้วย บ้านนี้เป็นหนึ่งในผลงานที่ทำให้เขาได้รับการยกย่องในฐานะหนึ่งในสถาปนิกที่สำคัญที่สุดของยุคนั้น ผลงานของโลสโดยเฉพาะ Villa Strasser ได้มีอิทธิพลต่อสถาปนิกในยุคหลังอย่างมากและยังคงถูกศึกษาและยกย่องในวงการสถาปัตยกรรมจนถึงปัจจุบัน

อดอล์ฟ โลส สนับสนุนการกลับไปสู่สมัยก่อนและกลับไปสู่ประเพณีการสร้างขั้นพื้นฐานที่ปราศจากเครื่องประดับของสไตล์ Raumplan ของลูสมีความต่อเนื่องและความซับซ้อนของพลาซ่าและถนนในเมืองโบราณ (Collins, 1986) เขาเน้นวิธีการออกแบบพื้นถิ่นที่สืบทอดมาจากงานฝีมือแบบดั้งเดิม ความรู้สึกเสรีภาพของพลาซ่าที่ล้อมรอบด้วยเสาอาคารและอนุสาวรีย์ถูกพรรณนาในองค์กรภายใน โดยอดอล์ฟ โลสในกรณีของ Raum of Villa Strasser (1918-1919)

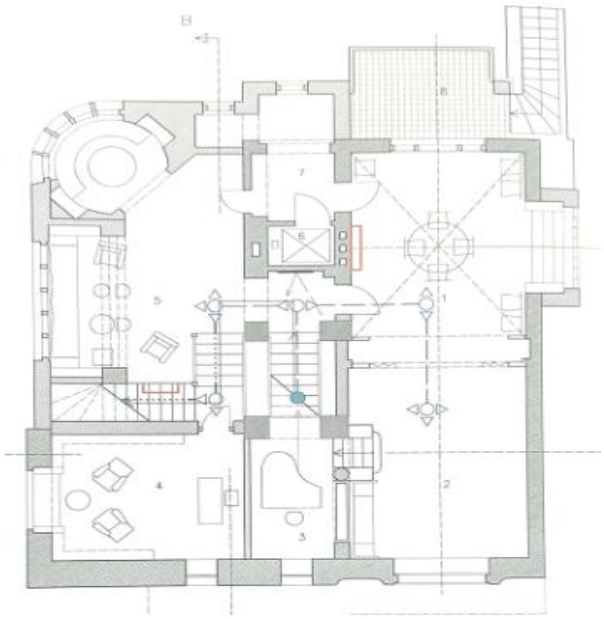
4.5.3.2.3 สัดส่วน ความสัมพันธ์ สมมาตร (Proportions-Relations- Symmetry)

ประการแรก ห้องต่าง ๆ อยู่ในการประยุกต์ใช้หลักการทั่วไปของ “Raumplan” อย่างง่าย และแบ่งออกเป็นสองส่วน โดยการแทรกเสาหินอ่อนภายในโถงทางเข้าแจ้งทำหน้าที่เป็นการเปลี่ยนผ่านบรรยากาศก่อนเข้าสู่สภาพแวดล้อม ชั้นหนึ่งห้องนั่งเล่นห้องดนตรีและห้องรับประทานอาหารถูกแบ่งแยกออกเป็นส่วน ๆ ของการตกแต่งภายในบ้าน การตกแต่งภายในของบ้านเชื่อมต่อกับปริมาตรเชิงพื้นที่แยกหรือเชื่อมต่อกัน โดยใช้ระดับช่องว่างตรงกลางของบันไดทำหน้าที่เป็นแกนกลางของหน่วยเชิงพื้นที่ซึ่งแสดงการเชื่อมต่อสามมิติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแท่นดนตรีสำหรับคอนเสิร์ตมีแท่นยกขึ้นและช่องเปิดในผนังถูกแทนที่ด้วยเสาหินอ่อนสำหรับผนังด้านในรับน้ำหนัก มันถูกคั่นด้วยทั้งสองห้องในจุดที่ระดับระหว่างห้องดนตรีกับแกรนด์เปียโนและห้องนั่งเล่นเปลี่ยนไป เสาหินอ่อนซึ่งบ่งบอกอย่างชัดเจนว่าโลสผ่านจากยุคคลาสสิกไปสู่ยุคสมัยใหม่ เสาถูกวางไว้ที่ขอบของผนังทั้งให้บริการมุมมองที่ไม่สม่ำเสมอลาดเอียงและไม่สมดุล และหลีกเลี่ยงจุดศูนย์กลางของห้อง เสามีการเชื่อมต่อโครงสร้างของตัวเองและยังผูกแต่ละพื้นที่ที่เชื่อมต่อกันในระดับต่าง ๆ เป็นกลุ่มเดียว โดยไม่แบ่งแยกออกเป็นแต่ละส่วน



ภาพที่ 144 วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918-1919

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



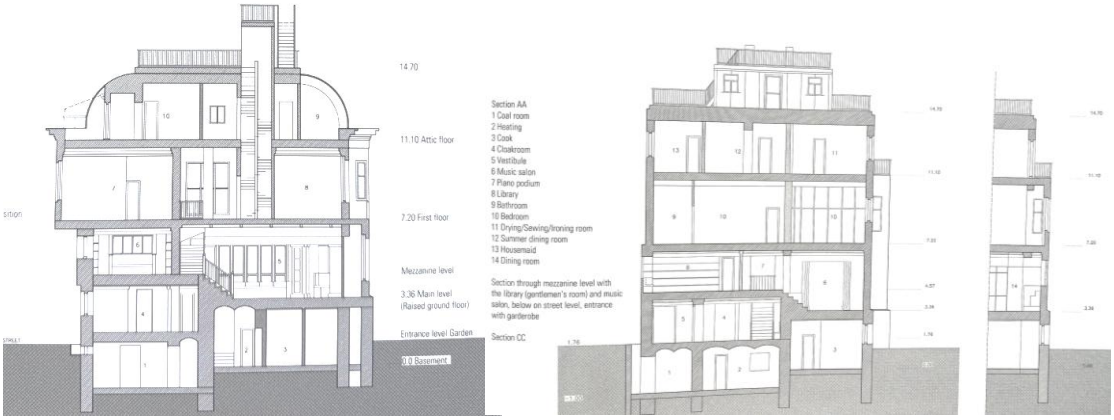
ภาพที่ 145 *วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918-1919 แปลนพื้นชั้น 1 ห้องนั่งเล่น*

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 146 *วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918-1919 ห้องนั่งเล่น*

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.







The large roof deck on top of the house with a view over the public park

On the left:
Strasser Villa in 1930: digitally colorized view from street, with green facade (ALA 3244)

On the right:
Strasser Villa in 1930: digitally colorized view of the garden
(ALA 3245)

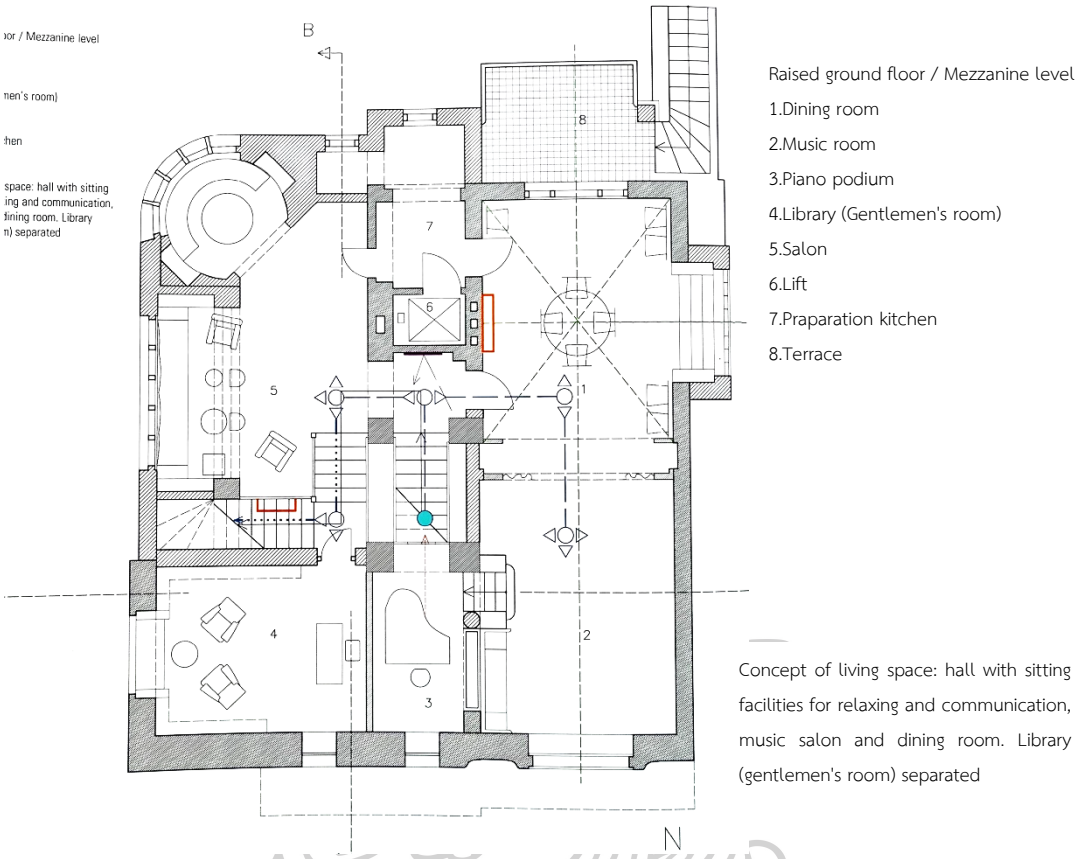
ภาพที่ 147 ดาดฟ้าขนาดใหญ่บนหลังคาบ้าน พร้อมวิวสวนสาธารณะ
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.







ภาพที่ 148 วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918-1919 มุมมองจากแท่นเปียโนบนชั้นลอยไปจนถึงกระจกติดผนัง, ห้องโถงทางเข้าขึ้นไปบันไดด้านซ้าย
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



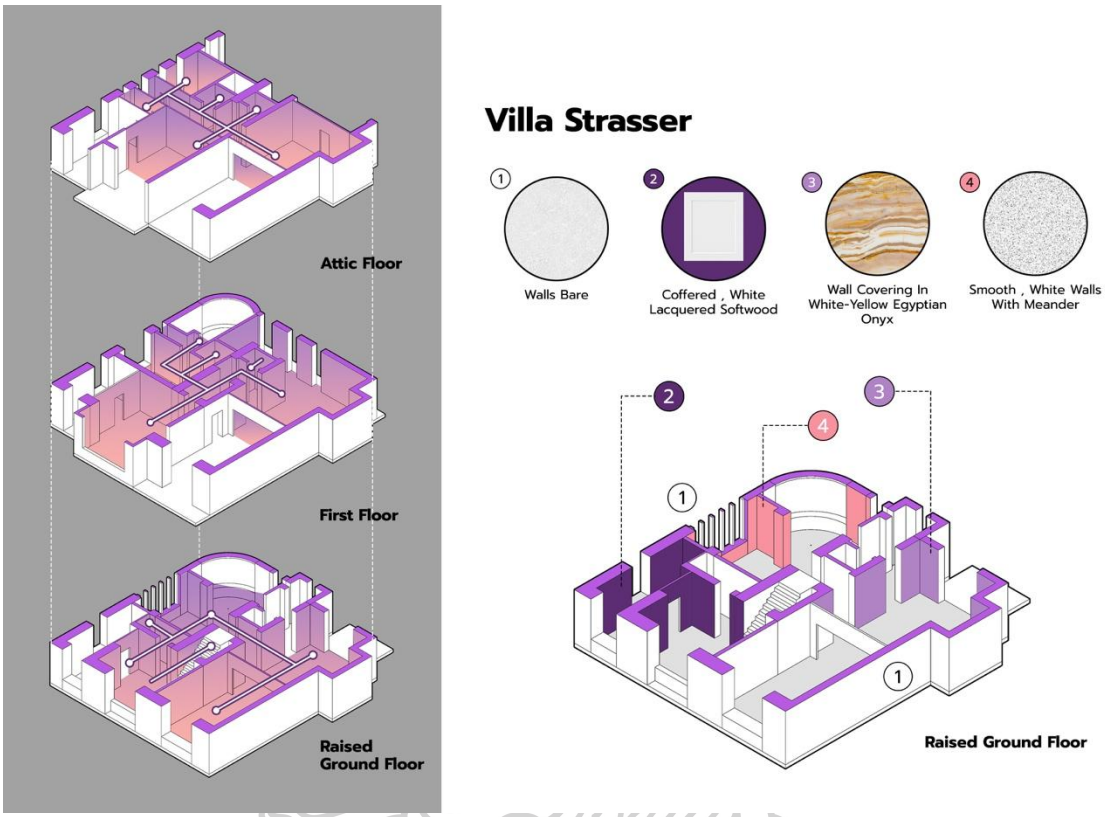
ภาพที่ 149 *วิลล่าสตรัสเซอร์ (Villa Strasser), 1918-1919*
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

4.5.3.2.4 ความสัมพันธ์พื้นผิวและหน้าต่าง - (Window- Surface- Correlation)

อดอล์ฟ โลสยังสร้างบรรยากาศทั่วไปของห้องรับประทานอาหารภายใต้อิทธิพลของการตกแต่งภายในแบบอเมริกันและบรรยากาศแบบอังกฤษ ห้องรับประทานอาหารของลูสมีโต๊ะขนาดใหญ่อยู่ตรงกลางเพื่อส่งเสริมการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและสร้างความผูกพันในครอบครัว โลสดันเฟอร์นิเจอร์และอุปกรณ์ทั้งหมดชิดผนัง และวางเพียงโต๊ะตรงกลางของห้อง ในขณะที่เก้าอี้เสริม ตู้ชั้นวาง เตาผิง กระจกกับผนังด้านในติดอยู่ กล่าวอีกนัยหนึ่งความผิดปกติของขนาดและการจัดเรียงของหน้าต่างจากผนังด้านนอกการเปลี่ยนแปลงระดับของแต่ละห้องการจัดการเฟอร์นิเจอร์ซุ้มที่ไม่สมมาตรและการไหลเข้าพื้นที่ว่างที่ผิดปกติและได้แสงภายนอก ซึ่งโลสได้คิดเชิงกลยุทธ์นี้เพื่อรองรับความต้องการและประสบการณ์ของผู้อยู่อาศัยและเป็นแนวทางปฏิบัติทางสถาปัตยกรรมที่มีความหมายแฝง (Vitruvius., 1914)

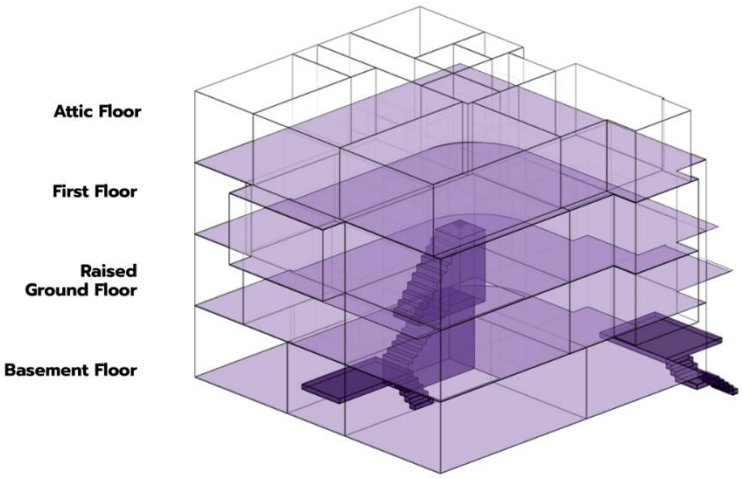
สรุปแนวคิดวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมของโลส ใน Villa Strasser 1918-1919

4.5.3.2.4 ความสัมพันธ์พื้นผิวและหน้าต่าง - (Window- Surface- Correlation)

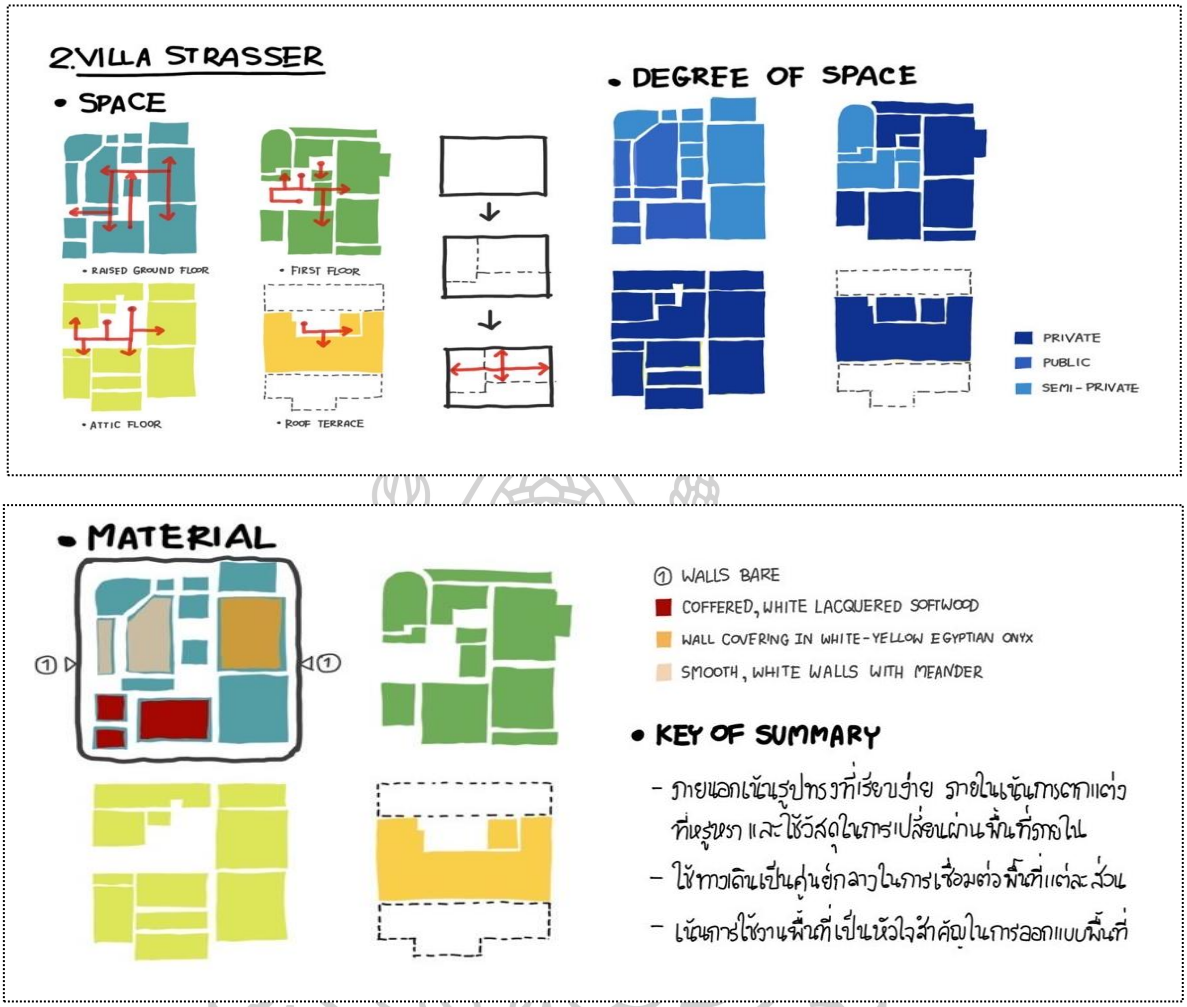


ภาพที่ 150 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Villa Strasser (Haus Strasser 1918)

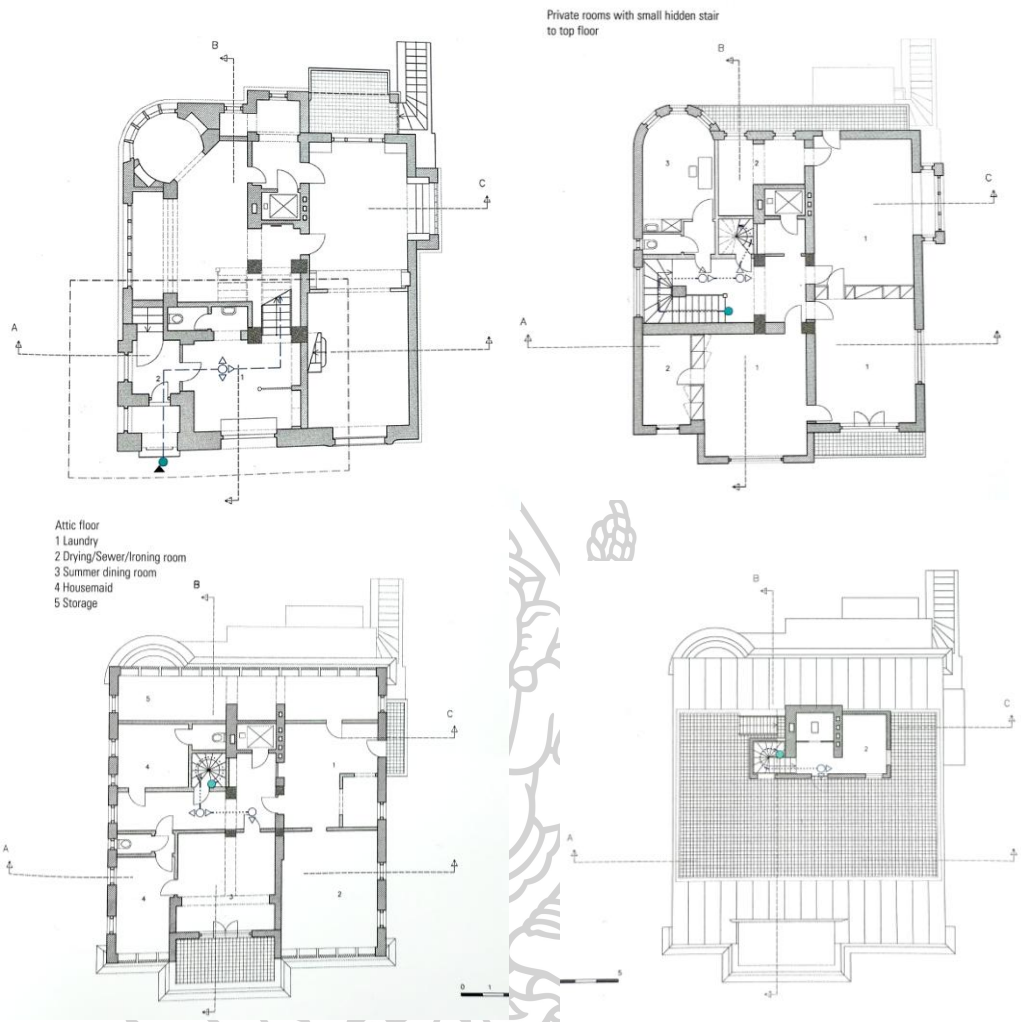
4.5.3.2.5 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง (Windows & Room Space-Correlation)



4.5.3.2.6 แผนผังเชิงพื้นที่ (Spatial Plan)

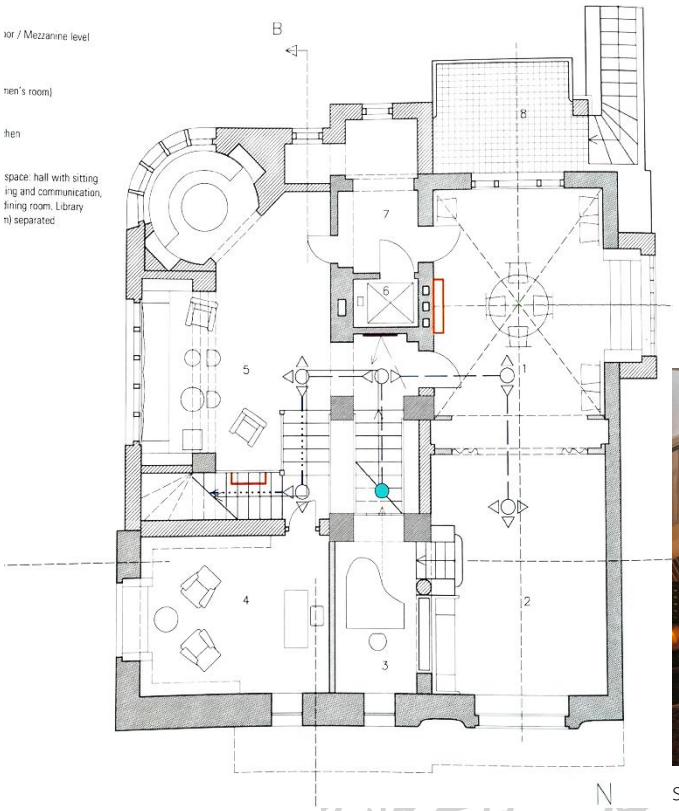


ภาพที่ 151 การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Villa Strasser (Haus Strasser 1918)



ภาพที่ 152 วิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Villa Strasser (Haus Strasser 1918)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



Raised ground floor / Mezzanine level

1.Dining room
2.Music room
3.Piano podium
4.Library (Gentlemen's room)
5.Salon
6.Lift



Salon with seating against the bay window, open stair to first floor and fireplace



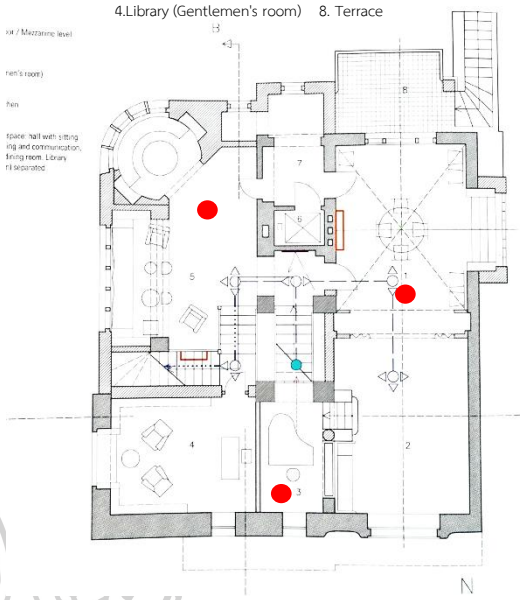
Stair to first floor with landing at mezzanine level and access to library (gentlemen's room)

ภาพที่ 153 ร้านเสริมสวยพร้อมที่นั่งชิดหน้าต่างที่ยื่นจากผนังบันไดเปิดไปยังชั้นหนึ่งและเตาผิงและบันไดขึ้นชั้นหนึ่งพร้อมลงจอดที่ชั้นลอยและทางเข้าห้องสมุด (ห้องสุภาพบุรุษ)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



View to the hall with a second seating against a bay window





View from music salon to dining room with wall cladding in onyx and bas-relief frieze under ceiling



View from music salon to piano gallery. Column in Skyros marble, which is used already by the Greeks and the Romans



Niche in dining room with translucent glazing to adjacent villa. Outside covered with Japanese

ภาพที่ 154 ทิวทัศน์ของห้องโถงพร้อมที่นั่งที่สองตัดกับหน้าต่างที่ยื่นจากผนังและมุมมองจากร้านดนตรีไปจนถึงแกลเลอรีเปียโนเสาหินอ่อน Skyros *ซึ่งชาวกรีกและโรมันใช้อยู่แล้ว*

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli

4.5.4 กรณีศึกษา การเป็นตัวแทนของความสัมพันธ์วิภาษ การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่-พื้นผิวของอดอล์ฟ โลส ใน Muller House ปี ค.ศ.1926-1927 (FORMAL ANALYSIS AND SPACE-SURFACE ANALYSIS OF MULLER HOUSE 1926-1927)

4.5.4.1 Introduction

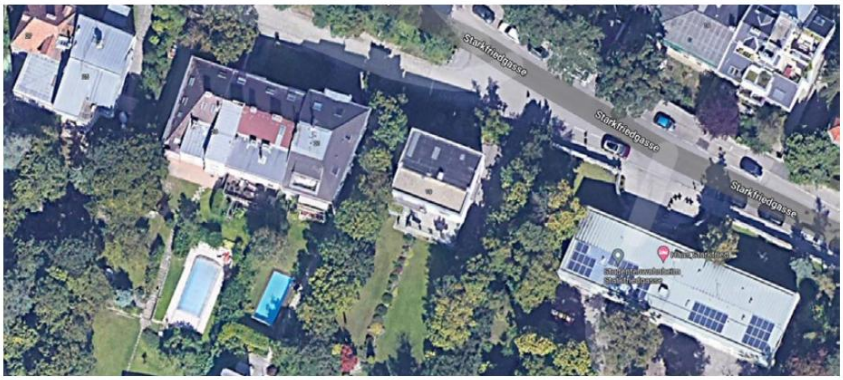
House ในเวียนนาออกแบบโดยอดอล์ฟ โลส และสร้างขึ้นระหว่างปี 1927 ถึง 1928 เป็นตัวอย่างของแนวคิดที่รุนแรงของเขาต่อสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยเน้นการจัดระเบียบเชิงพื้นที่ที่ใช้งานได้มากกว่าการตกแต่งประดับประดาที่เป็นส่วนเกิน บ้านหลังนี้แสดงให้เห็นแนวคิด Raumplan ของโลสได้อย่างชัดเจน ซึ่งพื้นที่ภายในถูกจัดเรียงในองค์ประกอบแบบหลายระดับที่ปรับให้เหมาะกับการใช้งานตามวัตถุประสงค์แทนที่จะยึดติดกับพื้นที่แบบดั้งเดิม ภายนอกพื้นผิวนำเสนอรูปแบบลูกบาศก์แบบยับยั้งชั่งใจพร้อมช่องเปิดที่ไม่สมมาตร โดยทั่วไปแล้วในบ้านของโลส ห้องพักจะถูกผลักในแนวตั้งโดยครึ่งหนึ่งของความสูงของชั้นสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของโลสในความเรียบง่ายทางสถาปัตยกรรมและการปฏิเสธเครื่องประดับ การออกแบบสร้างสมดุลระหว่างความเป็นส่วนตัวและการเปิดกว้างอย่างระมัดระวัง โดยนำเสนอตัวอย่างที่โดดเด่นของอิทธิพลของโลส ที่มีต่อสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในยุโรประหว่างสงคราม

ในฤดูใบไม้ร่วงปี 1928 วิศวกรโยธาและผู้รับเหมาก่อสร้าง ดร. ฟรานติเซก มูลเลอร์ (Dr.Frantisek Müller) หุ้นส่วนในการสร้าง irm Kapsa & Müller ที่ประสบความสำเร็จ ได้มอบหมายให้ Adolf Loos และ Karel Lhota ผู้ร่วมงานของเขาออกแบบบ้านหลังใหม่สำหรับครอบครัว Müller เนื่องจากความใกล้ชิดสนิทสนมของพวกเขา โลสจึงสามารถออกแบบและสร้างผลงานชิ้นเอกเพียงสองเดือน การแปลง Raumplan ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็น "สุดยอดของผลงานของเขา" (Kulka, 1994) การออกแบบ Villa Müller ของโลสนั้นถูกดึงดูดอย่างมากจากการออกแบบของ Rufer House นอกจากนี้เขายังนำแง่มุมหลักของบ้าน Rufer House มาใช้เนื่องจากมีการจัดใช้ห้องโดยรวมระเบียงดาดฟ้าและบันไดตรงกลาง การออกแบบครั้งแรกของ Villa Müller ในปี 1928 เป็นรูปทรงลูกบาศก์ธรรมดาที่มีความสัมพันธ์ 3:2 ของด้านข้างของสี่เหลี่ยมผืนผ้าเพื่อให้ด้านหน้าและด้านหลังมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส แม้ว่าอาคารจะตั้งอยู่บนความลาดชันของภูมิประเทศ โลสได้กำหนดแนวคิดการออกแบบของบ้าน มีระเบียงและชั้นหลังคาของบ้านเท่านั้นที่หันหน้าไปทางด้านหุบเขา เขาวางระเบียงที่มีขนาดใหญ่เพื่อลดส่วนหน้าที่มองเห็นได้ทางด้านนั้นให้มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส

4.5.4.2 Analysis

4.5.4.2.1 ที่ตั้ง (The Site)

The Moller House สร้างขึ้นระหว่างปี 1927 ถึง 1928 สร้างเพื่อนักอุตสาหกรรมสิ่งทอ Hans Moller ตั้งอยู่ที่ Starkfriedgasse 19, 1180 เวียนนา ออสเตรีย



ภาพที่ 155 แผนที่ตั้ง Aerial view of the Moller House, Vienna

Hans Moller มอบหมายให้ Adolf Loos ออกแบบอาคารใหม่ในย่านที่อยู่อาศัยของเวียนนา งานนี้เป็นหนึ่งในโครงการสุดท้ายของโลส เผยให้เห็นลักษณะ Loosian ชัดเจน ใน Moller House ด้านหน้าติดถนนมีการกำหนดรูปแบบสมมาตรในแง่ของปริมาตร ด้านที่หันหน้าไปทางสวนไม่สมมาตรโดยสิ้นเชิง ทั้งในแง่ของรูปแบบอาคารและหน้าต่าง เช่นเดียวกับในแง่ของระเบียงที่มองเห็นสวนซึ่งทำลายปริมาตรทั้งหมดของอาคาร นอกจากนี้ยังสะท้อนถึงแนวคิดของรูปแบบโครงสร้างของผนังรับน้ำหนัก พื้นที่ภายในมีปล่องไฟตรงกลาง โครงการนี้เป็นครั้งแรกที่ใช้ความเงียบขรึมของพื้นผิวปูนฉาบของซุ้มด้านหน้าปราศจากการตกแต่งใด ๆ แสดงแค่ผนังพื้นผิวสีขาวเท่านั้น และตกแต่งภายในด้วยความเรียบง่ายโดยนำเรขาคณิตมาใช้ออกแบบสถาปัตยกรรมภายใน



ภาพที่ 156 *ด้านหน้าหลักของบ้านมอลเลอร์ (Main façade of Moller House.)*

ที่มา : wordpress.com website



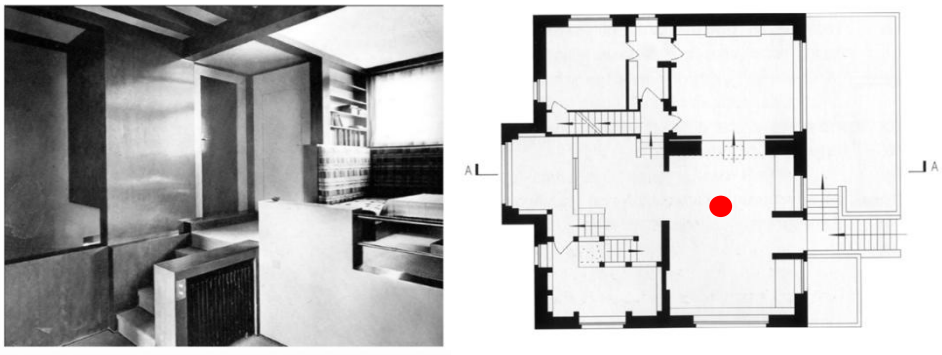
ภาพที่ 157 *ด้านหลังของบ้านมอลเลอร์ (Rear façade. Moller House.)*

ที่มา: web wordpress.com

4.5.4.2.2 พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space – Surface)

แนวทางการตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน VILLA MOLLER 1928–1929 พื้นที่ของการเป็นตัวแทนทางสังคมของบ้านที่หุ้มด้วยไม้เนื้อแข็งและหินอ่อน การรวมกันของปูนปลาสเตอร์และไม้ และการกำหนดค่าเชิงพื้นที่ของการตกแต่งภายในของโลสสอนเราเกี่ยวกับหลักการของ Loosian Raumplan การประยุกต์ใช้แนวคิดนี้ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างห้องชั้นสองและพื้นที่นั่งเล่นหลักของบ้าน แม้ว่าทางเข้าอาคารจะอยู่ในตำแหน่งตรงกลางชั้นล่าง แต่การไหลเวียนพื้นที่ภายในไม่ใช่แนวแกนบนชั้นทางเข้าหรือบนชั้นที่เป็นตัวแทนทางสังคม อย่างไรก็ตามชั้นสองมีการหมุนเวียนบนชั้นห้องนอนส่วนตัว โถงทางเข้ามีเพดานต่ำและจากมุมผนังสีขวาเริ่มมีบันไดที่นำไปสู่พื้นที่ห้องรับฝากตรงกลางและต่อไปยังชั้นสอง พื้นที่ให้บริการทั้งหมดตั้งอยู่บนชั้นทางเข้าทางด้านซ้าย พื้นที่ให้บริการ ห้องครัว โรงรถ ห้องซักรีด และตู้กับข้าว

โถงทางเดินเป็นพื้นที่อึดอัดและตื้น เป็นตัวแทนจุดถ่ายโอนที่แท้จริงที่ส่งเราไปในทิศทางอื่นเพียงไม่กี่ก้าวไปด้านทางขวานำไปสู่จุดแรกห้องที่สว่างไสว เดินขึ้นบันไดที่พัฒนาเป็นมุมฉาก แสดงความเคร่งขรึม และต่อด้วยพื้นที่เปิดเผยโดยการเล่นเชิงนามธรรมของปริมาตรพื้นที่ที่ลดลงการให้ความสำคัญกับการออกแบบทางเรขาคณิตความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันและยังเป็นส่วนตัว ด้านบนบันไดนำไปสู่ห้องนั่งเล่นซึ่งมีการออกแบบหลายระดับ ใจกลางบ้านสภาพแวดล้อมที่ใกล้ชิดและเป็นส่วนตัวที่สุด คือ ห้องนั่งเล่น แยกออกจากพื้นห้องนั่งเล่นด้วยบันไดห้าขั้นและล้อมรอบด้วยเส้นขนานสีขาวที่แขวนอยู่ด้านนอก ความสูงของฝ้าเพดานห้องนั่งเล่น คือ 3.20 ม. เทียบกับตัวพื้นที่รอบ ๆ ห้องนั่งเล่นผ้าเพดานจะสูงเพียง 2.50 ม. หมายถึง พื้นที่สาธารณะที่ล้อมรอบของสภาพแวดล้อมห้องนั่งเล่น สิ่งนี้ยืนยันว่า Raumplan เป็นวิธีการออกแบบเชิงพื้นที่ที่เต็มไปด้วยคุณค่าทางจิตวิทยา



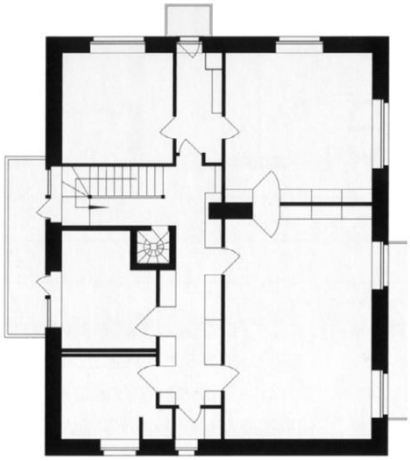
ภาพที่ 158 มุมมองภายในบ้านมอลเลอร์ (Moller House) พื้นที่ห้องนั่งเล่นและทางเดินตามแนว Raumplan

ที่มา: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Villa_Moller.

ภาพที่ 159 ชั้นหนึ่งของบ้านมอลเลอร์ (First Floor Moller House.)

ที่มา: https://es.wikiarquitectura.com/edificio/VillaMoller/

ชั้นสองโดดเด่นด้วยการเชื่อมโยงของ “พื้นที่” แต่ละห้องเชื่อมต่อกับห้องอื่น ๆ ประกอบด้วยห้องนั่งเล่นขนาดใหญ่ ห้องดนตรี ห้องรับประทานอาหาร และห้องครัว สำนักงาน ตัวกระจายพื้นที่ในห้องนั่งเล่นได้รับการออกแบบให้เป็นพื้นที่เชิงปริมาตรที่มีความฝ้าเพดานสูง พื้นที่นี้มรการออกแบบพื้นที่เล่นระดับแต่คงมีสภาพแวดล้อมที่เป็นส่วนตัว ห่อหุ้มด้วยปริมาตรที่ยื่นออกไปทางด้านหน้าซึ่งเข้าถึงได้ด้วยบันไดเล็ก ๆ ในระดับเดียวกันของพื้นที่นี้ คือ ห้องสมุดส่วนตัวขนาดเล็ก การกำหนดค่าเชิงพื้นที่ว่างของการตกแต่งภายในนี้สอนเราเกี่ยวกับหลักการของ Loosian Raumplan การประยุกต์ใช้แนวคิดนี้ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างห้องบนชั้นสองและพื้นที่นั่งเล่นที่เป็นหลักของบ้าน แม้ว่าทางเข้าอาคารจะอยู่ในตำแหน่งตรงกลางของชั้นล่าง แต่การไหลเวียนภายในไม่ใช่แนวแกนบนชั้นทางเข้า

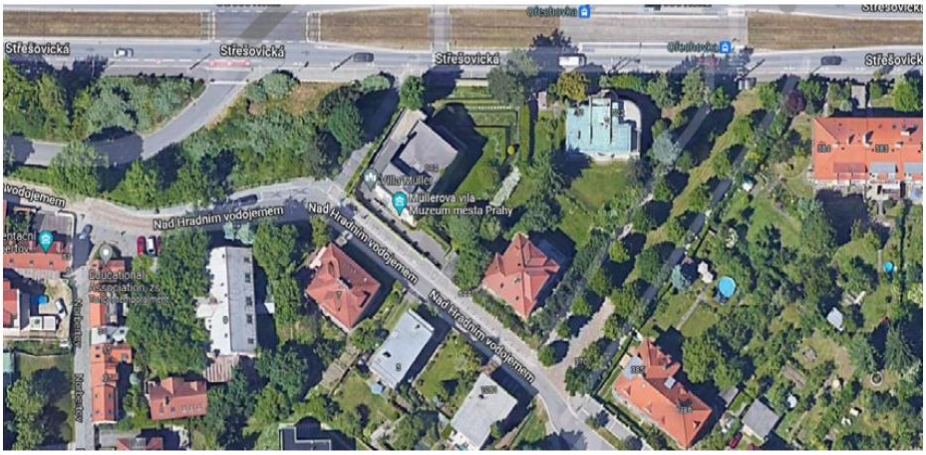


ภาพที่ 160 ชั้นหนึ่งของบ้านมอลเลอร์ (Second floor Moller.)
ที่มา: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/VillaMoller.

ห้องดนตรีและห้องรับประทานอาหารหันหน้าไปทางสวน โดยหันไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ครอบครองพื้นที่ด้านหลังของบ้านทั้งหมด พื้นที่ทั้งสองส่วนเชื่อมโยงกันทางสายตาแม้ว่าห้องดนตรีจะอยู่ในระดับเดียวกับห้องนั่งเล่น ในขณะที่ห้องครัว สำนักงานและห้องรับประทานอาหารอยู่ในระดับที่สูงขึ้นเล็กน้อย และสามารถเข้าถึงได้ผ่านบันไดที่ตั้งอยู่ในห้องนั่งเล่นและในส่วนของห้องนั่งเล่นตัวกลางที่กระจายไปสู่พื้นที่ต่าง ๆ การออกแบบของพื้นผิวภายในของอพาร์ตเมนต์นี้มีลักษณะแบบ Loosian ห้องรับประทานอาหาร ห้องดนตรี และห้องสมุดขนาดเล็กหุ้มด้วยแผ่นไม้เนื้อแข็ง พื้นผิวของห้องนั่งเล่นมีลักษณะที่แตกต่างจากกันด้วยสีสดใสที่ช่วยเพิ่มความเรียบง่ายของโครงร่างทางเรขาคณิตของพื้นที่ต่าง ๆ ในห้อง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วบนชั้นสองทุกห้อง ทั้งห้องนอนและห้องน้ำล้อมรอบส่วนกลางของการกระจาย ชั้นบนสุดประกอบด้วยพื้นที่นั่งเล่นของห้องนอนแขก ส่วนที่เหลือเป็นขั้นบันได บ้านหลังนี้สามารถอ่านได้ว่าเป็นการแสดงออกของปรัชญา Loosian ที่เป็นตัวแทนของ

สมมาตรสิ่งนี้ได้รับการพิสูจน์โดยแง่มุมที่ไม่ของรูปแบบซึ่งเป็นผลมาจากการประยุกต์ใช้รากฐานที่สำคัญถึงทฤษฎี Loosian การแสดงออกเชิงพื้นที่และการทำงานของบ้านภายในและสิ่งที่อยู่ระหว่างภายนอกและภายใน และระหว่างซุ้มของภายนอกสะท้อนถึงหลักการเหล่านี้ทั้งหมด "กำแพงพงสีขาว" เป็นดาวเด่นของหน้าถนน เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าอย่างสมบูรณ์แบบ ทางเรขาคณิตของธรรมชาติของการแยกระหว่างส่วนตัวและสาธารณะ สมมาตร คือ การสละและนามธรรมของเครื่องประดับทุกชนิด ผนังให้กริดแนวคิดที่เป็นองค์ประกอบทั้งหมด กะทัดรัด แข็ง เต็มรูปแบบ มีเพียงช่องว่างเล็กน้อยในหน้าต่างสี่เหลี่ยมและตัดแนวทแยงมุมที่ทำเครื่องหมายทางเข้าเป็นองค์ประกอบเดียวที่โดดเด่นตรงกันข้ามกับลักษณะคงที่ของสิ่งที่แนบมา อดอล์ฟ โลส กล่าวว่า *“การใช้งานสร้างรูปแบบของวัฒนธรรมและวัตถุในขณะที่คนอื่น ๆ กล่าวว่า รูปแบบนวัตกรรมสามารถมีอิทธิพลต่อรูปแบบของวัฒนธรรมได้”*

แนวทางการตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน Villa Müller (1929 - 1930)



ภาพที่ 161 บ้านมูลเลอร์ (Aerial view of the Müller House), เวียนนา
ที่มา: Googlemaps.

Villa Müller ตั้งอยู่ในปราก เป็นตัวอย่างของแนวคิด “Raumplan” ที่ยอดเยี่ยมด้วยการจัดวางพื้นที่ที่ซับซ้อนและเชื่อมต่อกันในระดับที่ต่างกัน Villa Müller มีการจัดเรียงพื้นที่ที่ซับซ้อนและเชื่อมต่อกันในระดับที่ต่างกัน ใช้วัสดุที่หรูหรา เช่น หินอ่อนและไม้ในรูปแบบธรรมชาติแสดงถึงปรัชญาของโลส เกี่ยวกับการจัดการพื้นผิว โลสแสดงเกณฑ์วิธีวิภาษเนื่องจากการสลับของบรรยากาศที่แตกต่างกันและความแตกต่างระหว่างแสงกับความมืด สูงกับต่ำ เล็กกับใหญ่ ความใกล้ชิดกับเป็นทางการ ประกอบด้วยสัดส่วนฮาร์มอนิกทางเรขาคณิตที่มีระยะห่างสม่ำเสมอ สมมาตรตามแนวแกนและความเรียบง่ายของรูปแบบ ซึ่งเป็นแนวทางปฏิบัติทั่วไปสำหรับนักศึกษาสถาปัตยกรรมศาสตร์

การแบ่งครึ่งที่แน่นอนของส่วนหน้าอาคาร บล็อกหนึ่งไว้สำหรับอาคารส่วนตัวและอีกอันสำหรับพลาซ่าสาธารณะ เขาแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้ภาษาคลาสสิกอย่างต่อเนื่อง (Sitte, 1945) โลส ได้วิพากษ์วิจารณ์พื้นผิวที่ตกแต่ง สำหรับภายนอกของวิลล่า Muller Loos ได้ออกแบบด้านหน้าอาคารสีขาวแบบลูกบาศก์ นอกจากนี้ เขายังต้องการแยกความแตกต่างระหว่างภายนอกที่สามารถมองเห็นทัศนียภาพได้โดยสายตาของสาธารณชน และภายในซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัวของผู้ที่อาศัยอยู่ที่นั่น ด้วยเหตุนี้ภายในจึงได้รับการตกแต่งอย่างหรูหราด้วยเฟอร์นิเจอร์ที่นั่งสบายและพื้นผิวหินอ่อน ไม้ และผ้าไหม

Villa Moller มีจุดเด่นอยู่บนชั้นสองระหว่างห้องภายนอกและภายในที่มีความสมมาตรและไม่สมมาตร ซุ้มด้านหน้ามีโครงสร้างสมมาตรซึ่งแตกต่างจากด้านใน พื้นที่ภายในถูกครอบครองโดยพาร์ติชันที่ไม่สมดุลและไม่สมมาตรเพื่อแบ่งแต่ละพื้นที่ พื้นที่ที่ไม่สมดุลถูกผลักเข้าไปในซุ้มด้านหลัง นอกจากนี้ภายนอกของวิลล่าเป็นลูกบาศก์และเป็นสีขาวในขณะที่ภายในมืดเล็กน้อย วิลล่าจึงสะท้อนถึงสองมาตรฐานของ *ความเป็นส่วนตัวและสาธารณะ วัตถุกับวัตถุ สมมาตรกับอสมมาตร*และ*สมดุลกับไม่สมดุล* แม้ว่าส่วนหน้าของบ้านจะถูกจัดการด้วยการแบ่งส่วนที่สมดุลแต่พื้นที่ภายในก็ถือเป็นสองส่วนที่แยกจากกัน โดยมีการผสมผสานระหว่างห้องรับประทานอาหารกับห้องดนตรีและเลานจ์สำหรับผู้หญิงพร้อมห้องโถง ในทางตรงกันข้าม ด้านหน้าอาคารภายนอกรักษาสัดส่วนที่สมดุลผ่านองค์ประกอบระหว่างหน้าต่างและระเบียง แม้ว่าพื้นที่จะค่อย ๆ ลาดลงจากถนนไปทางทิศใต้ (Corbusier., 1925)



ภาพที่ 162 มุมมองภายนอกของบ้านมูลเลอร์ (*Exterior view of the Müller House)*, *เวียนนาในอดีต*

ที่มา : https://rjaviersar.wordpress.com/2014/12/22/la-villa-muller-1928-1930-_-adolf-loos/

นอกจากนี้ห้องโถงซึ่งเป็นห้องนั่งเล่นยังผสานพื้นที่หมุนเวียนเข้าไว้ด้วยกันเหมือนกับพื้นที่เปิดโล่ง โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่แต่ละห้องซึ่งมีฟังก์ชันและระดับที่แตกต่างกัน ห้องต่าง ๆ จะถูกจัดกลุ่มไว้บนห้องโถงกลาง หนึ่งในนั้นคือ เลานจ์สำหรับสุภาพสตรีที่ตั้งอยู่ในหน้าต่างที่ยื่นจากผนังโดยมีเชิงเทินปิดและเหนือประตูหน้าจะอยู่สูงกว่าระดับห้องโถง (Beatriz, 1992) ในขณะที่ห้องดนตรีตั้งอยู่ที่ระดับเดียวกันที่ด้านหน้าด้านหลังและห้องรับประทานอาหารก็อยู่ด้านหน้าด้านหลังด้วย ห้องดนตรีมีขนาดใหญ่กว่าห้องรับประทานอาหาร ทั้งห้องดนตรีและห้องรับประทานอาหารเชื่อมต่อกันบนแกนทั่วไปด้วยช่องสี่เหลี่ยมพร้อมประตูบานเลื่อน พื้นห้อง

รับประทานอาหารสูงกว่าห้องดนตรีประมาณสอง บันไดผ่านการออกแบบของโลสถูกใช้เป็นสื่อกลางนำไปสู่การบูรณาการในระดับพื้นชั้นล่างและชั้นบนพร้อมกันดังนั้นโลส อาจถือว่าบันไดเป็นบันไดตรงกลางมีบทบาทกระตุ้นในการเชื่อมพื้นที่ว่างแต่ละห้อง

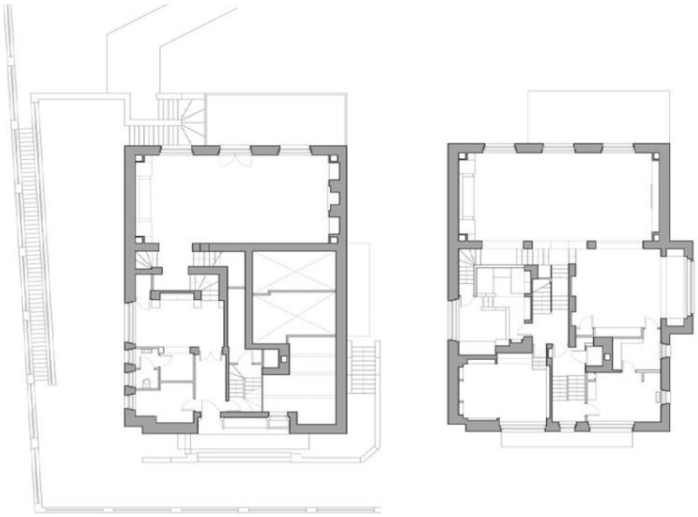


ภาพที่ 163 มุมมองภายนอกของบ้านมูลเลอร์ (Exterior view of the Müller House), เวียนนาปัจจุบัน

ที่มา: https://www.visitczechrepublic.com/

พื้นผิว Facade

Haus Mueller นั้นขึ้นอยู่กับลูกบาศก์สองก้อนที่ขยับในแนวตะวันออกเฉียงเหนือโดยประมาณและมีขนาดประมาณ 12 x 12 x 12 ม. ซึ่งจัดเรียงให้มีความลาดชันของพื้นที่ตั้ง(Site) การกระจัดของลูกบาศก์ก้อนหนึ่งเกือบครึ่งหนึ่งของความลึก (5.50 ม.) ในทิศทางทิศตะวันออกเฉียงเหนืออธิบายในแง่หนึ่งถึงอัตราส่วน 2 : 3 ของฐาน และในอีกด้านหนึ่งการแบ่งแผนผังโล่งแบ่งออกเป็นสามส่วนและการจัดเรียงอย่างสร้างสรรค์ แม้ว่าระดับความสูงของลูกบาศก์ทางทิศเหนือดูเหมือนจะเป็นไปตามอำเภอใจเพราะความลาดชันของพื้นที่ตั้ง(Site) แต่ก็เห็นได้ชัดเจนว่าลูกบาศก์ถูกเลื่อนในแนวตั้งหนึ่งในสี่ของขนาด

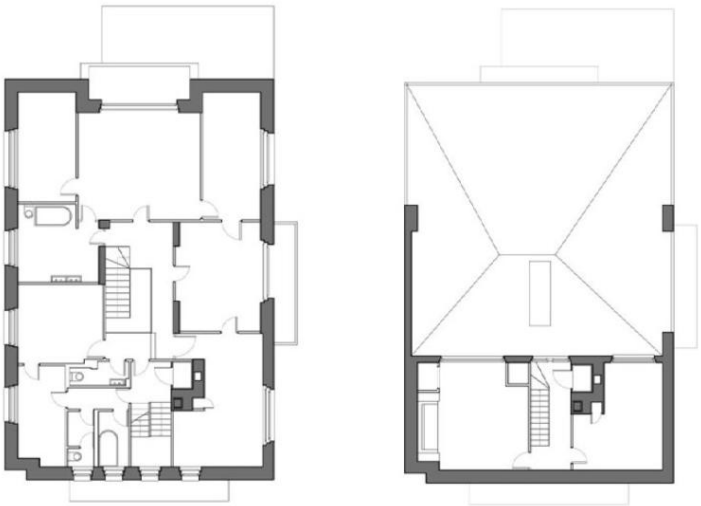


ภาพที่ 164 ชั้นครึ่งใต้ดิน ทางเข้า วิลล่ามูลเลอร์ (Semi-basement floor. Access. Villa Müller), ปราก

ที่มา: https://www.urbipedia.org/

ภาพที่ 165 ชั้นบนของวิลล่ามูลเลอร์ (Upper floor, Villa Müller), ปราก

ที่มา: https://www.urbipedia.org/



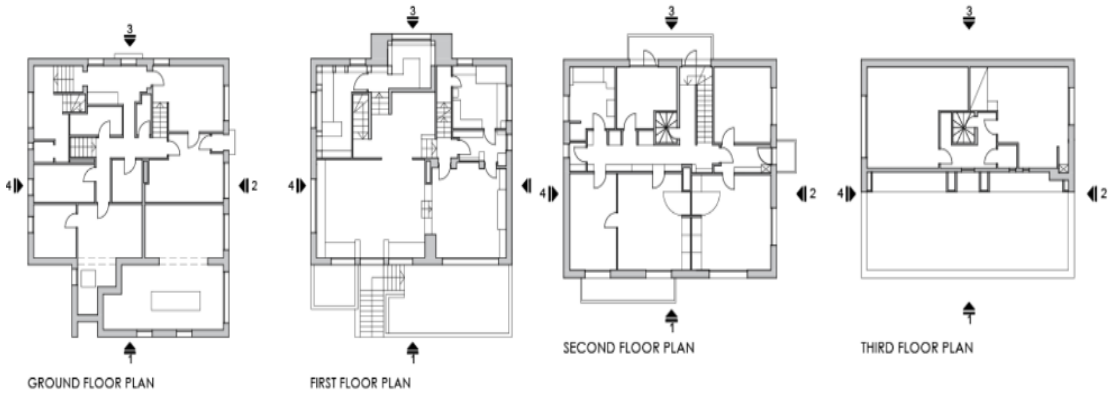
ภาพที่ 166 ชั้นสอง วิลล่ามูลเลอร์ (Second floor, Villa Müller), ปราก
ที่มา: https://www.urbipedia.org/
ภาพที่ 167 ชั้นลอย วิลล่ามูลเลอร์ (Second floor, Villa Müller), ปราก
ที่มา: https://www.urbipedia.org/

4.5.4.2.3 สัดส่วน ความสัมพันธ์ สมมาตร (Proportions-Relations- Symmetry)

ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง Windows & Room Correlation โดยทั่วไปอาจกล่าวได้ว่าขนาดของหน้าต่างมีความสัมพันธ์เพียงเล็กน้อยกับขนาดของห้องที่ซ่อนอยู่ด้านหลัง โลสใช้รูปทรงของหน้าต่างกำหนดรูปร่างโดยรวมของด้านหน้า(สี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือรูปทรง) และส่วนต่าง ๆ ของหน้าต่างที่กลมกลืนกับภาพรวมของด้านหน้า ดังนั้น ไม่มีคำแถลงเกี่ยวกับห้องเหล่านั้นที่สามารถทำได้โดยการสังเกตด้านหน้าอย่างเปลือยเปล่า นอกจากนี้ แกนห้องจะสอดคล้องกับแกนหน้าต่างเฉพาะในกรณีที่หายากเท่านั้น (เช่น ห้องรับประทานอาหารที่ไม่มีในตัวเฟอร์นิเจอร์ ห้องรับรอง ห้องนอนของผู้ปกครอง) และดังนั้นจึงไม่มีแนวคิดที่สอดคล้องกันที่สังเกตได้

การกำหนดขนาดของหน้าต่างเป็นไปตามลำดับชั้น ซึ่งขนาดของหน้าต่างสัมพันธ์กับระดับความสำคัญของการทำงานของห้อง ห้องส่วนกลาง ห้องรับรองขนาดใหญ่ ห้องรับประทานอาหาร และห้องนอนมีหน้าต่างที่ใหญ่ที่สุด ด้วยเหตุนี้ ห้องนอนจึงสามารถกำหนดบทบาทของการเป็นตัวแทนได้ แม้ว่าจะเป็นเพียงในแง่สถาปัตยกรรมเท่านั้นก็ตาม โลสไม่ได้ละเว้นจากการเผยแพร่ภาพถ่ายห้องนอนของภรรยาคนแรกของเขาเพื่อนำเสนอการออกแบบตกแต่งภายในของเขาห้องส่วนตัวที่สุดของห้องทั้งหมดถูกย้ายไปที่งานสาธารณะ ห้องที่มีตำแหน่งและห้องพักผ่อนแต่ละห้อง (เช่น ห้องส่วนตัว ห้องสมุด ห้องพัก) ได้รับหน้าต่างขนาดกลาง ห้องที่อยู่ติดกัน เช่น ห้องเก็บของ ห้องน้ำ และห้องน้ำมีขนาดเล็กที่สุด หน้าต่างห้องแต่งตัวสองห้องและห้องครัวที่มีหน้าต่างที่ชัดเจนและในการ

เปรียบเทียบหน้าต่างที่ใหญ่เกินไปสำหรับฟังก์ชั่นเป็นข้อยกเว้น อย่างไรก็ตามในแง่ของแรงโน้มถ่วงที่โลส กำหนดเสื้อผ้าเป็นการแสดงออกของสังคม (พิจารณา เช่น เสื้อผ้าผู้ชาย ฯลฯ) ขนาดของหน้าต่างของห้องแต่งตัวดูเหมือนจะเพียงพอ เหตุผลสำหรับขนาดหน้าต่างห้องครัวดูเหมือนจะเป็นทางการอย่างหมดจดเพื่อเชื่อฟังซุ้มด้านทิศใต้ (เกือบ) สมมาตร ความแตกต่างระหว่าง Up และ Down (การไล่ระดับสีของความเป็นส่วนตัวในแนวตั้ง (Risselada, 1989) และด้านหลังและด้านหน้า (การไล่ระดับสีของความเป็นส่วนตัวตามแนวแกน (ibid.)) ตามที่ Johan van den Beek กล่าวไว้ใน "Adolf Loos - Paerns of Town Houses" นั้นสังเกตได้ในความจริง ความแตกต่างระหว่างด้านหน้าและด้านหลัง ในขณะที่การไล่ระดับสีของความเป็นส่วนตัวเกิดขึ้นเมื่อพิจารณาด้านตะวันออกและด้านตะวันตก ขณะที่คน ๆ หนึ่งสามารถมองเห็นฟังก์ชั่นได้อย่างชัดเจนของการเป็นตัวแทนของซุ้มด้านทิศเหนือ (ด้านหน้าไปทางถนนที่มีเส้นทางมากขึ้นและเป็นตัวแทนมากขึ้น) ผ่านหน้าต่างขนาดใหญ่และหน้าต่างขนาดเล็กไปทางทิศใต้ และการพักผ่อนและห้องที่อยู่ติดกันที่ซ่อนตัวอยู่ด้านหลัง ความแตกต่างระหว่างด้านหลังและด้านหน้าโดยพิจารณาจากซุ้มด้านข้างแทบจะเป็นไปไม่ได้เนื่องจากความสมมาตรที่บอกเป็นนัย ที่นี่ห้องเล่นเกมและห้องส่วนตัวเปรียบเสมือนห้องที่อยู่ติดกันและห้องน้ำสำหรับแขกความต่างกลายเป็นการคาดเดาล้วน ๆ สิ่งที่สามารถทำได้ง่ายกว่า คือ ความแตกต่างระหว่าง Up และ Down ซึ่งมองเห็นได้โดยเฉพาะทางทิศเหนือและด้านหลัง โดยธรรมชาติแล้วแม้แต่ที่นั่นก็อาจไม่ขอใช้ห้องที่ซ่อนตัวอยู่หลังหน้าต่างเหล่านี้ แม้แต่ที่นั่น ความเท่าเทียมกันที่ทำให้เข้าใจผิด (ห้องครัวและห้องสมุด ห้องพักผ่อนของผู้ชายแต่ละคน) ขวางทางของมัน ถึงกระนั้น การปรับหน้าต่างก็ประสบความสำเร็จ ในขณะที่การลดขนาดหน้าต่างไปทางด้านบนเน้นความเป็นส่วนตัวที่เพิ่มขึ้นของห้อง



ภาพที่ 168 วิลล่ามูลเลอร์ (Villa Müller), 1930

ที่มา: Long, C. (2010)



ภาพที่ 169 *วิลล่ามูลเลอร์ (Villa Müller), 1930 ห้องรับรองสำหรับสุภาพสตรี(ซ้าย) บันไดสู่ห้องนั่งเล่น, ห้องครัว, ห้องรับประทานอาหารและห้องสมุด*

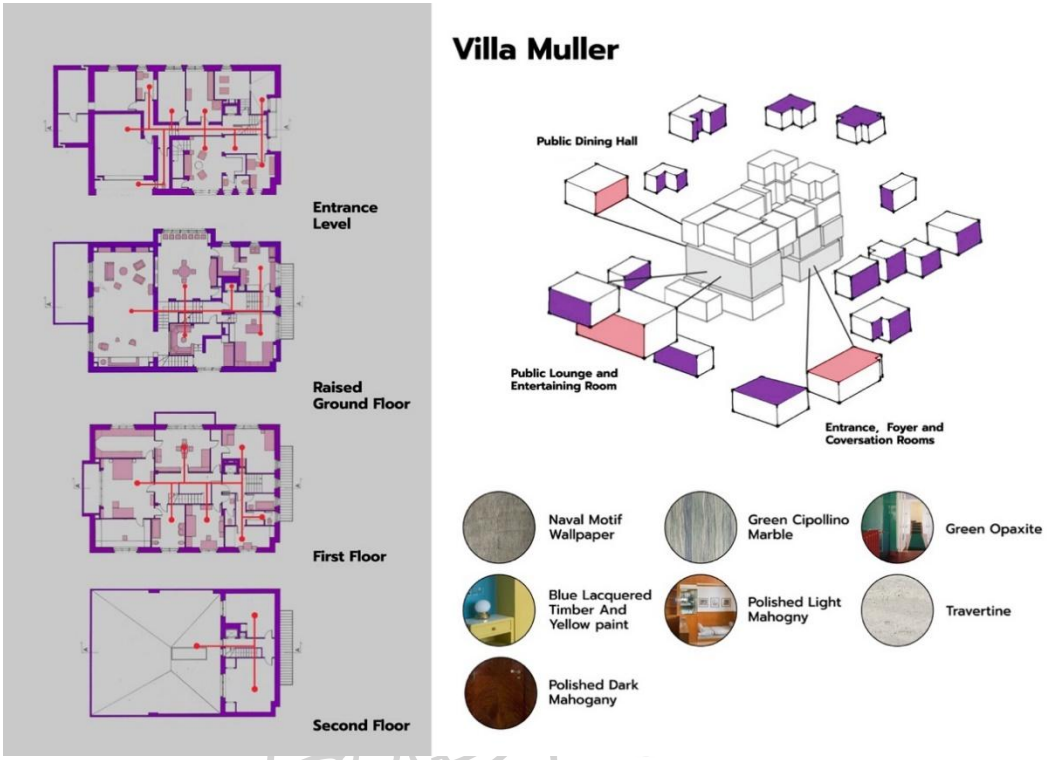
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



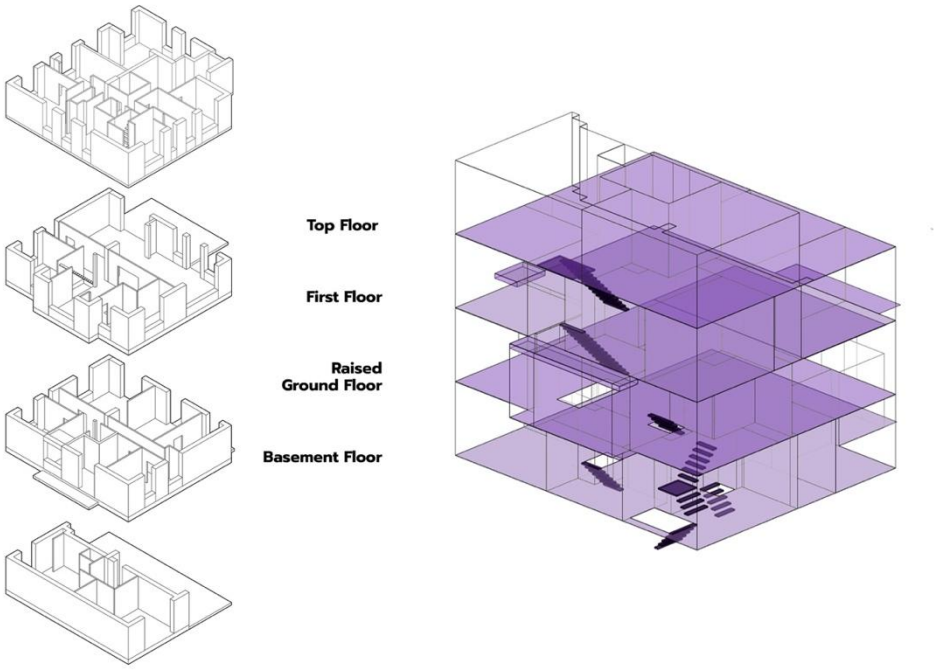
ภาพที่ 170 วิลล่ามูลเลอร์ (Villa Müller), 1930 ห้องดนตรี มองจากห้องอาหาร บันไดจากห้องรับฝากของและโถงทางเข้าไปยังห้องโถงกลาง/ห้องนั่งเล่น

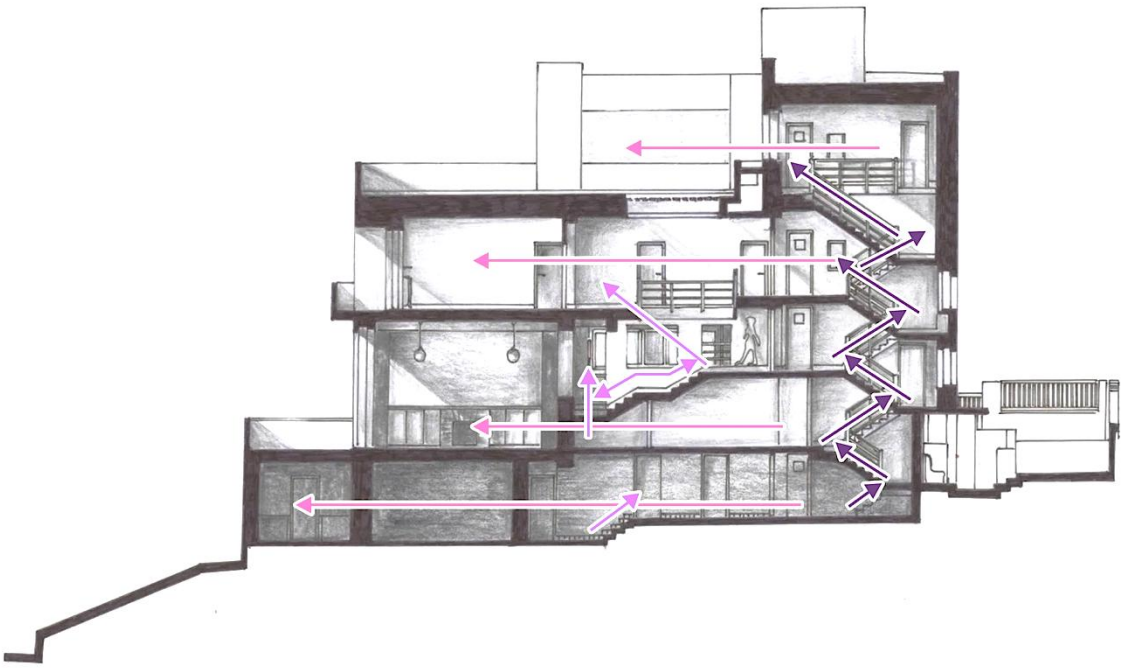
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli

4.5.4.2.4 ความสัมพันธ์พื้นผิวและหน้าต่าง - (Window- Surface- Correlation)



4.5.4.2.5 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง (Windows & Room Space-Correlation)





ภาพที่ 171 ความสัมพันธ์ของหน้าต่างและห้อง

4.5.4.2.6 แผนผังเชิงพื้นที่ (Spatial Plan)

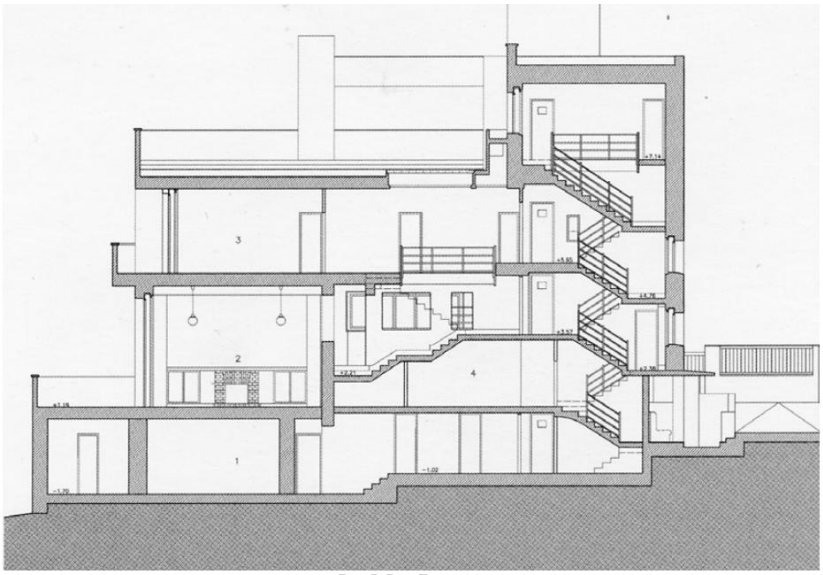
แนวคิดของแผนพื้นที่ Villa Müller กล่าวว่า: “...this spatial interaction and spatial austerity that thus far I have best been able to realise in Dr.Müller’s house” (Loos, 1930) การปฏิสัมพันธ์เชิงพื้นที่ใน Villa Müller ห้องที่โดดเด่นของบ้าน คือ ห้องโถงทำหน้าที่ปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ทั้งหมด ๆ จากความคิดของเขาเกี่ยวกับแผนเชิงพื้นที่ โลสให้ความสูงทุกห้องตามฟังก์ชัน(Function) ดังนั้น ความแตกต่างของความสูงระหว่างห้อง (ซึ่งนำไปสู่ลำดับห้องที่น่าสนใจของแผนเชิงพื้นที่) เกิดขึ้นเฉพาะระหว่างห้องของฟังก์ชันต่าง ๆ เท่านั้น ซึ่งไม่ได้ให้ไว้ในชั้นสอง การจัดระเบียบในแนวตั้งจากห้องสาธารณะในชั้นล่างไปจนถึงห้องส่วนตัวในส่วนบนของบ้านเป็นเรื่องปกติสำหรับโลส เหตุผลของสิ่งนี้ คือ ชั้นสองมีเพียงห้องส่วนตัวเท่านั้น เช่น ห้องนอน ห้องแต่งตัว และห้องเด็กเล่น ห้องที่มีหน้าที่ที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน

ในชั้นล่างและชั้นแรกในขณะที่โลสวางห้องที่มีฟังก์ชั่นต่าง ๆ และออกแบบให้มีความสูงต่างกัน ดังนั้น เขาจึงสร้างลำดับห้องซึ่งเริ่มต้นที่ห้องทางเข้าและดำเนินการต่อไปยังห้องโถงด้วยการยกระดับพื้นสูง 1.2 ม. เมื่อเทียบกับห้องโถงที่มีห้องส่วนตัวและห้องรับประทานอาหารทั้งสองห้องมีพื้นที่ต่ำกว่าห้องโถงซึ่งมีความสูงประมาณ 4.5 ม. (ห้องส่วนตัวมีความสูงในส่วนบนเพียง 2.1 ม.) ดังนั้น จึงเป็นไปได้ที่จะบอกว่าเป็นห้องเล็กสองห้อง ทางเข้าทั้งสามห้องเชื่อมต่อกับห้องใหญ่หนึ่งห้อง เมื่อพิจารณาโรงละครลอดจ์ เป็นแนวคิดดั้งเดิมของการออกแบบเชิงพื้นที่ ควรมีการเชื่อมต่อแบบเปิด

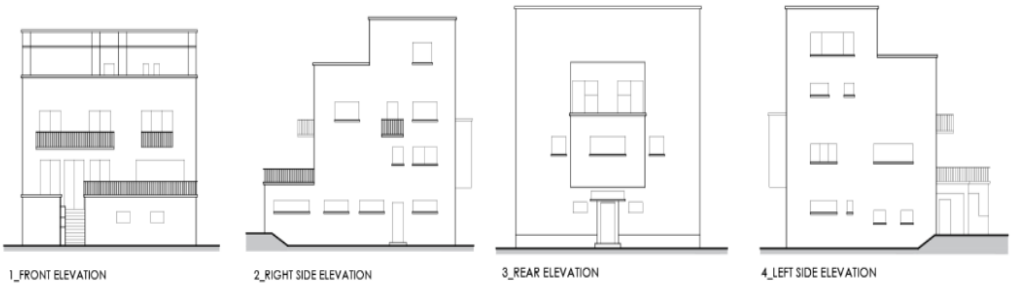
ระหว่างห้องเล็กและห้องใหญ่เพื่อรับรู้ลำดับของห้องทั้งหมด โลสตระหนักถึงการเชื่อมต่อแบบเปิดนี้กับบันไดและผนังที่เจาะทะลุระหว่างห้องรับประทานอาหาร ห้องโถงและบันได

พื้นที่ว่าง แสดงให้เห็นว่าการออกแบบระบบการเข้าถึงแนวตั้งต้องซับซ้อนเพียงใด เพื่อสอดคล้องกับการทำงานของ Viila Müller ความสูงของห้องที่ต่างกัน โลส ได้สร้างระบบการเข้าถึงแนวตั้งสองระบบ ระบบหนึ่งเป็นแบบต่อเนื่องในระดับความสูงและอีกระบบหนึ่งเป็นแบบต่อเนื่อง ระบบต่อเนื่องจะวางไว้ที่ด้านหน้าอาคารทางทิศใต้และเชื่อมต่อบ้านจากชั้นใต้ดินไปยังหลังคาห้องฟังก์ชั่นต่างๆ เช่น ห้องครัวจะเชื่อมโยงกับระบบนี้ระบบการเข้าถึงแบบไม่ต่อเนื่อง สำหรับแผนผังพื้นที่ การเข้าถึงห้องต่าง ๆ ซึ่งมีความสูงต่างกันบนแพลตฟอร์มแม้จะมีความสูงที่แตกต่างกันโลส ก็สามารถจัดการให้ระบบการเข้าถึงแบบต่อเนื่องและไม่ต่อเนื่องในแนวตั้งเชื่อมต่อกันได้เสมอซึ่งทำให้ห้องบางห้อง เช่น ห้องแต่งตัว ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น คือ ผนังกั้นแบบกึ่งโปร่งใสที่ไม่ต่อเนื่องออกแบบเป็นแนวเสาผนังกั้นห้องโถง (border wall ofthe hall) หรือมีหน้าต่างเปิดออกสู่ห้อง (ห้องรับประทานอาหาร)

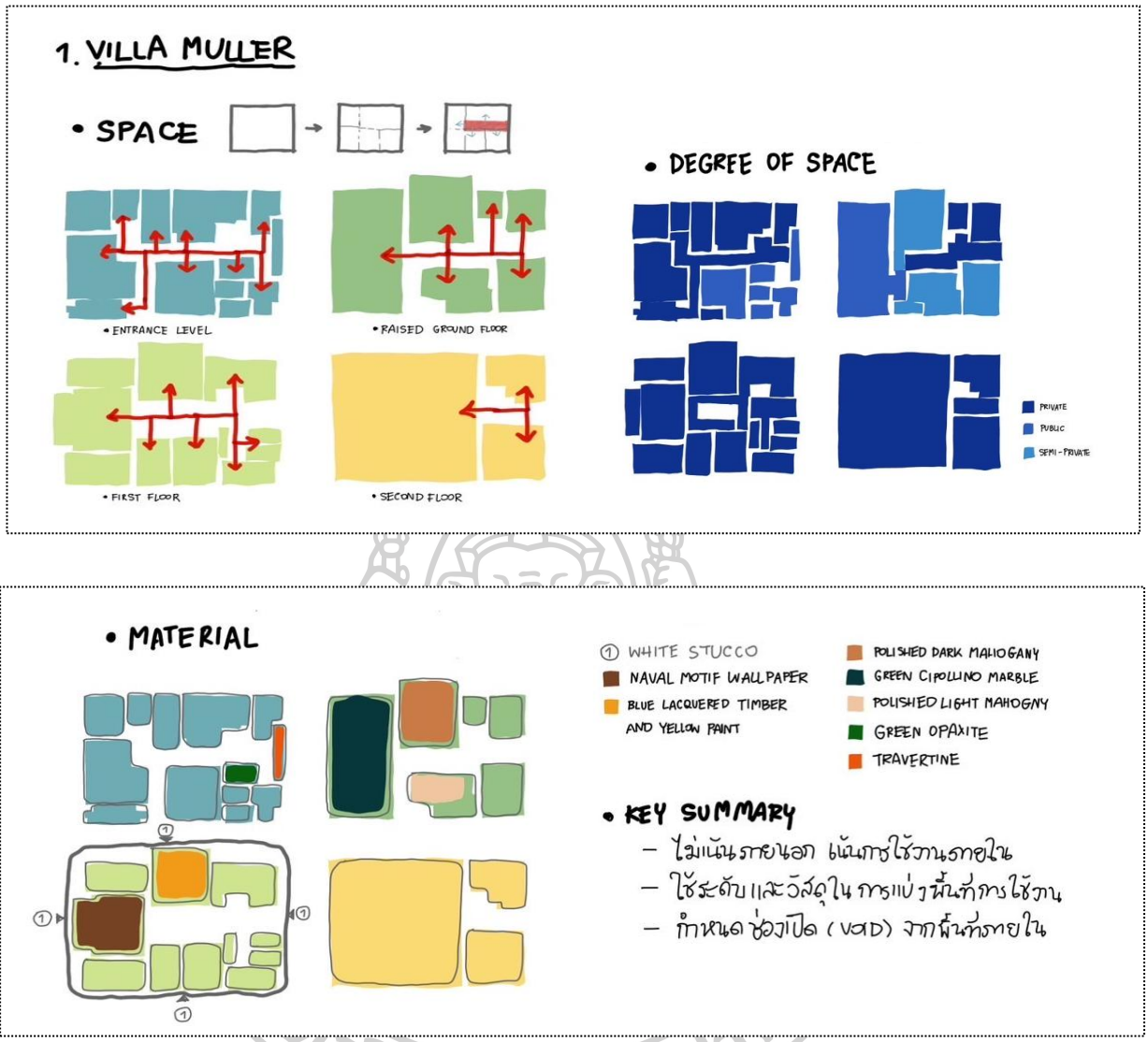
สรุปได้ว่า โลส ตระหนักถึงแนวคิดของเขาเกี่ยวกับผังพื้นที่ด้วยความสูงระหว่างห้องการเปลี่ยนแปลงความสูงของห้อง โดยใช้ระบบการเข้าถึงแนวตั้งที่ซับซ้อนในงานที่กล่าวถึงการเผชิญหน้ากันของชั้นสูงสองชั้นกับชั้นเล็กสามชั้นใน Villa Müller ซึ่งควรเป็นลักษณะเฉพาะของผังพื้นที่นั้นไม่สามารถสังเกตได้จริง อาจเป็นไปได้ว่าส่วนตามยาวผ่านระบบการเข้าถึงแนวตั้งอาจบ่งบอกถึงการจัดองค์กรดังกล่าว แต่ชั้นที่สามในส่วนนี้เป็นเพียงจุดสิ้นสุดของระบบการเข้าถึงและผังพื้นว่าเป็นห้องเก็บของ ในขณะที่ส่วนตามยาวอีกส่วนของบ้านแสดงให้เห็นการเคลื่อนตัวของความสูงของห้องจากเหนือไปใต้ สุดท้ายนี้ต้องบอกว่าผังพื้นที่ Villa Müller ไม่สามารถจดจำได้ที่ด้านหน้าของบ้าน ความแตกต่างในขนาดของหน้าต่างเท่านั้นที่บ่งบอกถึงห้องต่าง ๆ ที่มีฟังก์ชันการใช้งานที่แตกต่างกันแต่ไม่ได้บ่งบอกถึงการเคลื่อนตัวของความสูงหรือความสูงที่แตกต่างกันตามที่ Julius Posener กล่าวไว้เป็นเรื่องปกติสำหรับ โลส ที่ภายนอกบ้านและโครงสร้างภายในจะแตกต่างกัน เนื่องจากโลสไม่ได้พัฒนาบ้านของเขาจากภายในสู่ภายนอก เขามักต้องการให้ห้องเก็บของในบ้านเป็นทั้งส่วนรวมและสัญลักษณ์



ภาพที่ 172 ภาพตัดทั่วไป (General section), วิลล่ามูลเลอร์ (Villa Müller), ปราก
ที่มา : https://www.urbipedia.org/



ภาพที่ 173 ภาพด้านหน้าและด้านข้าง (Elevations) วิลล่ามูลเลอร์ (Villa Müller), ปราก
ที่มา : https://www.urbipedia.org/



ภาพที่ 174 *การตีความวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ใน* Villa Müller (1930)

ที่มา : ภดารี กิตติวัฒนวณิช (2567)



VILLA MULLER
1930

ภาพที่ 175 มุมมองไปยังทางเข้า (View to the entrance)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



above: Ill. 6 - view to the entrance
right: Ill. 7 - view to the rise to the first level

ภาพที่ 176 มุมมองไปยังทางขึ้นสู่ชั้นแรก (View to the rise to the first level)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 177 โถงทางเดิน (The hall)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

ภาพที่ 178 มุมมองจากโถงไปยังบันได (View from the hall to the staircase)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.



ภาพที่ 179 ห้องรับประทานอาหาร (Dining room)

ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.

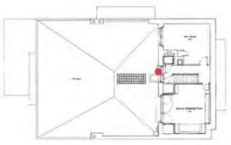
ภาพที่ 180 บูดูวาร์ ห้องแต่งตัวหรือห้องพักส่วนตัวของผู้หญิง (Boudoir)

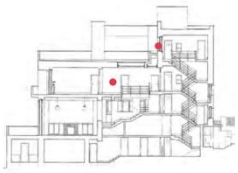
ที่มา : Gravagnuolo, B. (1995). *Adolf Loos: Works and projects*. New York, NY: Rizzoli.





above: Ill. 12 - staircase with skylight
left: Ill. 13 - roof terrace with skylight





ภาพที่ 181 บันไดพร้อมหลังคากระจก Skylight
ภาพที่ 182 ระเบียงพร้อมหลังคากระจก Skylight

ตารางที่ 12 แสดงสรุปการเปรียบเทียบ Space / Surface ในงานสถาปัตยกรรมของ Adolf Loos โดยเน้นที่ Space และ Surface ของอาคาร 4 หลัง ได้แก่ Loos Apartment (1913, Vienna), Steiner House (1910), Villa Strasser (1918), Müller House (1930)

อาคาร (Architecture)	แผนผังพื้น (Plan)	ภาพตัดตามยาว (Section)	การจัดการพื้นที่ (Space)	การแสดงออกของพื้นผิว (Surface)	ประเด็นชี้ความเปลี่ยนผ่าน
Loos Apartment (1913)	ใช้ contrast ระหว่างภายใน-ภายนอกอย่างชัดเจน	แบ่งพื้นที่ตามการใช้งาน	แบ่งพื้นที่แบบตามการใช้งาน (Raumplan)	การตกแต่งภายในหรูหรา แต่ภายนอกเรียบง่าย	เริ่มต้นการต่อต้าน ornament โดยเน้นความซื่อตรงของวัสดุและผิว
Steiner House (1910)	แสดงพื้นที่ภายในเรียบง่าย มีประสิทธิภาพ แบ่งฟังก์ชันชัดเจน จุดเริ่มต้นของแนวคิด "ornament is crime"	จัดลำดับพื้นที่แนวตั้งแบบพื้นฐาน เริ่มใช้แนวคิด Raumplan	เรียบง่าย สะท้อนฟังก์ชันตรงไปตรงมา	Facade ขาว เรียบ ไม่มี ornament	การออกแบบพื้นผิวเริ่มกลายเป็นเครื่องมือในการชี้นำประสบการณ์ภายใน
Villa Strasser (1918)	ซับซ้อนมากขึ้น แยกใช้สอยชัดเจน พื้นที่หลากหลาย ใช้ form ที่เข้มงวดและเรียบ	เชื่อมโยงพื้นที่แนวตั้ง มีการลดหลั่นของระดับ	ซับซ้อนมากขึ้น เริ่มแสดงการจัดระดับพื้นที่	Facade เรียบ มีเส้นแนวนอนหน้าต่างยาว	การออกแบบพื้นผิวเริ่มกลายเป็นเครื่องมือในการชี้นำประสบการณ์ภายใน ซับซ้อนมากขึ้น แยกใช้สอยชัดเจน

อาคาร (Architecture)	แผนผังพื้น (Plan)	ภาพตัดตามยาว (Section)	การจัดการพื้นที่ (Space)	การแสดงออกของพื้นผิว (Surface)	ประเด็นชี้ความเปลี่ยนผ่าน
Müller House (1930)	Raumplan อย่างเต็มรูปแบบ ใช้พื้นที่หลายระดับอย่างลงตัว	ซับซ้อนที่สุด เชื่อมโยงระดับต่างๆ อย่างไหลลื่น	สมบูรณ์แบบในแนวคิด Raumplan	Facade เรียบ แต่ซ่อนความซับซ้อนของ space ภายใน	ความขัดแย้งระหว่างความเรียบภายนอกและความหรูหราภายในเผยให้เห็นวุฒิภาวะของแนวคิด Space–Surface

4.6 บทสรุป ระหว่างการแทนค่าและการดำเนินการ เราเรียนรู้อะไร

สรุปแนวคิดวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมของโลสเป็นเรื่องปกติสำหรับ โลส ที่ภายนอกของบ้านและโครงสร้างภายในจะแตกต่างจากกัน เนื่องจากโลส ไม่ได้พัฒนาบ้านของเขาจากภายในสู่ภายนอก เขาต้องการให้ลูกบาศก์ของบ้านเป็นองค์รวมหรือ เป็นตัวแทนสัญลักษณ์เสมอ ข้อโต้แย้งนี้ได้รับผลกระทบจากการแทนที่ของเครื่องประดับผ่าน “พื้นผิว” ซึ่งสังเกตได้จากการทำให้สามารถมองเห็นการลบเครื่องประดับแทนที่ด้วยพื้นผิว และเลือกเฉพาะหินที่จะพอดีกับพื้นผิวของโลสเป็นวิธีการเชื่อต่อห้องด้วย “พื้นผิว” การเชื่อมต่อของห้องและวิธีที่โลสสื่อสารเป็นโครงการแรกที่เขาตระหนักให้เห็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนา Raumplan (ระนาบของปริมาตร) ของโลส “สถาปัตยกรรมของ อดอล์ฟ โลส ไม่ได้คิดอยู่ในแผนผังแต่อยู่ใน “พื้นที่” (ลูกบาศก์) โลส ไม่ได้ออกแบบแปลนชั้นอาคารแต่ โลส ออกแบบพื้นที่ว่างการใช้งานที่ต่อเนื่องสำหรับโลสพื้นที่ไม่มีชั้นล่าง ไม่มีชั้นหนึ่ง ฯลฯ โลสมีเพียงพื้นที่ที่อยู่ติดกันและต่อเนื่องกันระหว่างห้องกับห้อง ระหว่างห้องกับห้องรับรอง ระหว่างห้องกับระเบียง ฯลฯ แต่ละชั้นผสานและมีพื้นที่ว่างที่เกี่ยวข้องกันทุกพื้นที่ต้องการความสูงที่แตกต่างกัน เช่น ห้องรับประทานอาหารสูงกว่าตู้กับข้าวอย่างแน่นอน ดังนั้นฝ้าเพดานจึงถูกตั้งไว้ที่ระดับความสูงเพื่อรวมพื้นที่เหล่านี้ในลักษณะการขึ้นลง สัมพันธ์กับฟังก์ชั่นต่าง ๆ ไม่เพียงแต่สังเกตไม่ได้เท่านั้นแต่ยังใช้งานได้จริงอีกด้วย พื้นที่ว่างของโลสเป็นเพียงการปฏิสัมพันธ์เชิงพื้นที่และความเข้มงวดเชิงพื้นที่ โลสพัฒนาภาษาสถาปัตยกรรมของความเรียบง่ายและความสง่างามธรรมดาในยุคของความหรูหราของเครื่องประดับ

การสร้าง Raumplan ของเขายังนำเสนอมุมมองใหม่สำหรับองค์ประกอบและการเชื่อมต่อของห้องและพื้นที่ต่าง ๆ โลส ยังได้ข้อสรุปว่า *"เราสามารถประหยัดพื้นที่ผ่านการเชื่อมต่อห้องหลักที่สูงขึ้นกับผนวกกับห้องที่ต่ำกว่า"* การใช้งานครั้งแรกของสถาปัตยกรรม “Raumplan in Loos” โดยพื้นฐานแล้วอาจกล่าวได้ว่า สำหรับ โลส มีสองสิ่งที่สำคัญใน Raumplan ประการแรก คือ ความแตกต่างของความสูงของเพดานในห้องที่ใช้แตกต่างกัน โดยมีการเชื่อมโยงพื้นที่แน่นแฟ้นและยังเป็น

พื้นที่ส่วนตัว ประการที่สอง การสร้างลำดับห้องกับห้องต่าง ๆ โดยมีความสำคัญเป็นพิเศษกับการเชื่อมต่อทางสายตาของห้อง นั่นหมายความว่า พื้นที่ส่วนตัวที่มีเพดานต่ำกว่าเชื่อมต่อกันเชิงพื้นที่ผ่านบันไดมองเห็นทิวทัศน์ ฯลฯ กับห้องสาธารณะที่สูงขึ้น ความสูงที่แตกต่างกันของเพดานทำให้เกิดการแบ่งชั้นแนวนอนของบ้าน สิ่งนี้นำไปสู่โครงสร้างพื้นที่ที่ซับซ้อนซึ่งสามารถใช้งานได้โดยการไหลเวียนในแนวตั้งที่ซับซ้อนด้วยบันได

แนวคิดของ โลส เกี่ยวกับพื้นที่ว่างภายในและพื้นผิวมีผลกระทบที่ยั่งยืนต่อสถาปัตยกรรมยุคใหม่ ส่งเสริมแนวคิดการออกแบบที่ให้ความสำคัญกับการใช้งานพื้นที่จริง ความซื่อสัตย์ของวัสดุและความงามในความเรียบง่าย ผลงานของเขายังคงได้รับการศึกษาและชื่นชมสำหรับแนวทางการออกแบบสถาปัตยกรรมที่เป็นนวัตกรรมทางความคิดในการจัดการพื้นที่ว่างภายใน ความพยายามของโลสในการออกแบบวิลล่าของเขาเป็นผลมาจากการปรับพื้นที่ว่างภายในผ่านผนังกั้นและฉากกั้น โลสได้ใช้เครื่องมือสองชิ้นเพื่อรวมแต่ละห้องในบ้านเหล่านี้เข้าด้วยกันซึ่งถือเป็นตัวแทนของวิถีชีวิตสมัยใหม่ (Collins, 1986, 246) เครื่องมือชิ้นแรก คือ การขึ้นลงของบันไดและปล่องบันไดแบบเปิดที่มีการพื้นที่ขนาดใหญ่ในปฏิสัมพันธ์ที่มีระดับและความสูงที่แตกต่างกันของแต่ละห้อง และชิ้นที่สอง คือ ห้องโถงกลางในการปฏิสัมพันธ์โต้ตอบระหว่างพื้นที่กับเสาหินอ่อน พื้นที่หมุนเวียนแบบเปิด เตาผิงและหน้าต่างที่ยื่นจากผนังภายในพื้นที่อยู่อาศัย แกลเลอรี่แบบเปิดในห้องโถง ระเบียงและห้องต่าง ๆ ภายในพื้นที่ทั้งหมดที่ประกอบเข้าด้วยกัน “Raumplan” ถือได้ว่าเป็นการรวมตัวกันของปริมาตรเชิงพื้นที่ภายในขึ้นอยู่กับการแทรกซึมและการไหลเวียนของพื้นที่จากห้องหนึ่งไปยังอีกห้องหนึ่ง การเชื่อมโยงและลำดับของพื้นที่ปิดล้อมซึ่งมีการแบ่งแยกสัดส่วนอย่างดี เผยให้เห็นกฎเกณฑ์ดั้งเดิมของการคิดเชิงพื้นที่ โครงสร้างเชิงพื้นที่ของโลสเป็นงานด้านการรับรู้ทางจิตวิทยา (Collins, 1986, 199)

นอกจากนี้เชื่อมต่อกันของอาคารภายนอกอย่างหนาแน่นและการเคลื่อนไหวที่งดงามผ่านพลาซ่าและถนนที่มีเฟอร์นิเจอร์ภายนอกเมือง เช่น แกลเลอรี น้ำพุ และรูปปั้น โลสได้รวมห้องภายในแต่ละห้องเข้าด้วยกัน การเคลื่อนไหวที่คดเคี้ยวผ่านการแบ่งพื้นที่ว่างภายในและความแตกต่างของการตั้งค่าพื้นที่ว่างตามระดับห้องและความสูงของเพดานบันได การโชว์เสาหินอ่อนในห้องโถงกลางดังที่เห็นใน Villa Strasser และ Villa Müller สรุปได้ว่าอิทธิพลของโลส ก็คือ แบ่งปันการเปลี่ยนแปลงการใช้งานตั้งแต่เฟอร์นิเจอร์ภายนอกไปจนถึงการตกแต่งภายใน ความงามในองค์ประกอบทตามอุดมคติผ่านการผสมผสานที่ชัดเจนระหว่างการตกแต่งภายในกับภายนอก จากแนวคิด Raumplan ภายในพื้นที่ว่าง ดังนั้นสิ่งเหล่านี้จึงแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนผ่านห้องที่โดดเด่นของ Raumplan ซึ่งเป็นพื้นฐานสำหรับนักออกแบบและสถาปนิกจนถึงปัจจุบัน ผลกระทบมรดกทางความคิดผลงานของโลสมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและวิธีการออกแบบในสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ด้วยการเน้นความเรียบง่าย การใช้งานพื้นที่ได้จริงและการใช้วัสดุธรรมชาติ

อย่างซื่อสัตย์ ผลงานและทฤษฎีของเขายังคงมีอิทธิพลต่อวงการสถาปัตยกรรมและการออกแบบจนถึงปัจจุบัน แม้ว่าโลสจะไม่อยู่บนโลกใบนี้แล้วแต่ทฤษฎีของเขาเกี่ยวกับความซับซ้อนทางสถาปัตยกรรมมักได้รับการศึกษาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพื่อเริ่มต้นการอภิปรายเกี่ยวกับการตกแต่งภายในบนโลกที่มีเทคโนโลยีสูงซึ่งเป็นสิ่งที่มีความเป็นไปได้ในโลกทางด้านคอมพิวเตอร์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ เป็นนักศึกษาสมัยใหม่ด้านสถาปัตยกรรมต้องได้รับการเตือนว่าเพียงเพราะคุณสามารถทำอะไรได้บ้างในพื้นที่ว่างภายในที่นั้น ๆ

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัยขอบเขตทางสถาปัตยกรรมและ Space – Surface ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

สมัยใหม่ตอนต้น วิพากษ์วิธีระหว่างการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานกรณีศึกษาของโลส (Loos)

5.1 สรุปเนื้อหาเชิงพื้นที่สมัยใหม่ และตัวแทนพื้นที่ว่าง-พื้นผิวสมัยใหม่

กรณีศึกษาผลกระทบเมื่อเปรียบเทียบของ หลุยส์ ซัลลิแวน (Louis Sullivan) และ โลส (Loos) มักเกี่ยวข้องกับบริบทของ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Modern Architecture) โดยเฉพาะในแง่ของแนวคิดและอิทธิพลเชิงปรัชญาต่อการออกแบบอาคารในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 การตีความเชิงวิพากษ์เพื่อพิจารณาว่าแนวคิดของอดอล์ฟ โลสและสถาปัตยกรรมสมัยปัจจุบัน

หลุยส์ ซัลลิแวน (Louis Sullivan)

แนวคิดสำคัญเรื่อง“Form follows function” (รูปทรงต้องตามหน้าที่) ผลกระทบซัลลิแวนเป็นสถาปนิกชาวอเมริกันที่ได้รับการขนานนามว่าเป็น “บิดาแห่งตึกระฟ้า” แนวคิดของเขาเน้นว่า “หน้าตาอาคารต้องสะท้อนหน้าที่ของมัน” จึงปฏิเสธการตกแต่งที่ไม่มีหน้าที่ สร้างอิทธิพลต่อการพัฒนาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่โดยเน้นประสิทธิภาพ ความเรียบง่าย และความตรงไปตรงมาในการออกแบบ ลูกศิษย์ของเขาอย่าง Frank Lloyd Wright นำแนวคิดนี้ไปพัฒนาเป็นสถาปัตยกรรมแบบ Organic Architecture ส่วนการใช้เครื่องประดับซัลลิแวนใช้เครื่องประดับเพื่อเสริมฟังก์ชันและวัตถุประสงค์ของอาคารโดยเฉพาะในการออกแบบตึกระฟ้า การใช้เครื่องประดับอย่างเป็นระบบดึงดูดความสนใจขึ้นไปด้านบน ซึ่งเหมาะสำหรับอาคารสูง เครื่องประดับที่ละเอียดถูกผนวกเข้ากับผนังอาคารดินเผาทนไฟ สร้างโครงสร้างที่สอดประสานกันซึ่งสอดคล้องกับกฎของซัลลิแวนที่ว่า “รูปแบบตามฟังก์ชัน” ดังนั้น การศึกษานี้จึงถือว่าถูกต้อง คำกล่าวและทฤษฎีของหลุยส์ ซัลลิแวนที่ว่า "รูปแบบตามหน้าที่" มีความสำคัญเนื่องจากมีแนวโน้มว่ามีส่วนทำให้ในที่สุดแล้วจะมีการนำเครื่องประดับออกจากสถาปัตยกรรม แม้ว่าซัลลิแวนเองจะใช้เครื่องประดับเพื่อเน้นหน้าที่ของอาคารก็ตาม อย่างไรก็ตาม

แม้ว่าซัลลิแวนและโลสจะไม่ได้เป็นผู้ที่ยึดมั่นในหลักการทำงานอย่างสมบูรณ์ แต่ก็มีส่วนสนับสนุนอย่างสำคัญต่อการเติบโตของแนวคิดนี้ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 การเปลี่ยนแปลงไปสู่การเน้นที่การใช้งานและจุดประสงค์ของอาคารได้ส่งผลให้สถาปนิกสมัยใหม่หลายคนให้ความสำคัญกับการใช้งานมากกว่าการตกแต่ง หลักการ "รูปแบบตามการใช้งาน" ของซัลลิแวนได้วางรากฐานสำหรับแนวคิดนี้ ซึ่งถูกนำไปใช้อย่างสุดโต่งโดยนักออกแบบแนวโมเดิร์นนิสต์อย่างเลอ กอร์บูซีเยและมีส ฟาน เดอร์ โรห์ ซึ่งเน้นความเรียบง่ายและประสิทธิภาพในการออกแบบ พวกเขาเห็นว่าแนวคิดนี้เป็นรูปแบบใหม่ที่เหมาะสมกับการทำให้เป็นอุตสาหกรรมและการทำให้เป็นมาตรฐานของสังคมสมัยใหม่

โดยใช้วัสดุและเทคโนโลยีใหม่ๆ ในการก่อสร้าง เช่นคอนกรีต เหล็ก และกระจก เพื่อทำให้การออกแบบอาคารง่ายขึ้นและกลายเป็นอุตสาหกรรม (De Vree, nd) วิลล่าซอนเนเวลด์ในเมืองรอตเทอร์ดัมเป็นตัวอย่างของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่เน้นการใช้งาน



ภาพที่ 183 Huis Sonneveld บ้านพักสไตล์โมเดิร์นที่ตั้งอยู่ในเมืองรอตเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ ออกแบบโดยสถาปนิก Leendert van der Vlugt และ Johannes Brinkman แล้วเสร็จในปี 1933

ที่มา: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Rotterdam_sonneveld.jpg

ตารางที่ 13 แสดงกรณีศึกษาผลกระทบของ ซัลลิแวน (Sullivan) และ โลส (Loos) มักเกี่ยวข้องกับบริบทของ สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (Modern Architecture)

ด้าน	Louis Sullivan	Adolf Loos
แนวคิดหลัก	“Form follows function”	“Ornament is crime”
ลักษณะอาคาร	มีเส้นแนวตั้ง แบ่งสัดส่วนโครงสร้าง	เรียบ ง่าย ไม่มีลวดลาย
อิทธิพล	ตึกระฟ้า, สถาปัตยกรรมอเมริกัน	สถาปัตยกรรมยุโรป, Bauhaus

มุมมองของ วอลเตอร์ โกรเปียส และการตอบรับต่อแนวคิดของอดอล์ฟ โลส วอลเตอร์ โกรเปียส (Walter Gropius) ยกย่อง อดอล์ฟ โลส ว่าเป็น “ผู้มองเห็นอนาคต” ในยุคที่สังคมยังหลงใหล

อยู่ในลัทธิผสมผสานและการตกแต่งที่เกินความจำเป็น โดยเฉพาะในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โลสเป็นผู้กล้าท้าทายแนวคิดกระแสหลักอย่างโดดเดี่ยว และเริ่มเผยแพร่แนวคิดเกี่ยวกับความเรียบง่าย ความจริงแท้ของวัสดุ และการออกแบบเพื่อการใช้งาน ผ่านงานเขียนอย่าง Spoken into the Void แม้จะไม่เป็นที่ยอมรับในเวลานั้นก็ตาม โกรเปียสให้ความสำคัญกับผลงานเชิงทฤษฎีของโลสมากกว่างานออกแบบ เขายอมรับว่าโลสเป็นผู้บุกเบิกแนวคิด “การก่อสร้างเพื่อการใช้งาน” (functional construction) ซึ่งกลายเป็นรากฐานสำคัญของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ถึงกระนั้น ในช่วงชีวิตของเขาโลสกลับรู้สึกว่าแนวคิดของตนถูกเข้าใจผิด และไม่ได้รับการตอบรับอย่างที่คาดหวังไว้

ในบทความ Ornament and Crime ปี 1908 โลสวิจารณ์การตกแต่งอย่างรุนแรงว่าเป็นสิ่งไร้ประโยชน์ทางวัฒนธรรม แม้งานเขียนนี้จะได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง และสร้างภาพลักษณ์ให้เขาเป็น “นักปฏิวัติหัวรุนแรง” ทว่าในทางปฏิบัติ โลสยังคงพยายามสร้าง “บรรยากาศที่เหมาะสมกับการอยู่อาศัย” ซึ่งไม่สามารถบรรลุได้ด้วยการใช้ผนังสีขาวหรือความเรียบง่ายเพียงอย่างเดียว เมื่อแนวคิด “ความทันสมัยแบบคลาสสิก” เริ่มแพร่หลายไปทั่วโลก โลสกลับถูกผลักออกจากกระแสหลักของ Modernism ที่เน้นการ “ปฏิเสธอดีตอย่างสิ้นเชิง” เพราะแนวคิดของเขายังคงแฝงไว้ด้วยการมองประเพณีในแง่ซับซ้อน เขาไม่ได้มองว่าความก้าวหน้าคือการตัดขาดจากอดีตโดยสิ้นเชิง ทำให้เขาไม่เข้ากับภาพจำของ Modernist ในแบบของ วอลเตอร์ โกรเปียส หรือ Mies van der Rohe ซึ่งปฏิเสธที่จะเชิญโลสร่วมนิทรรศการ Weissenhof ปี 1927 ทั้งที่เขาเองคาดหวังจะได้แสดงแนวคิด “การอยู่อาศัยในอวกาศ” ผ่านมุมมองของตน

การตีความอดอล์ฟ โลส ในสายตาของ Modernism และคุณค่าทางแนวคิดที่ยังไม่ถูกเข้าใจอย่างสมบูรณ์

อดอล์ฟ โลส เป็นบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการวางรากฐานของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ แม้ว่าเขาจะไม่ปรากฏในฐานะ “สมาชิก” อย่างเป็นทางการของขบวนการ Modernism ที่นำโดย อดอล์ฟ โลส ทว่าแนวคิดเรื่อง “วัสดุจริง” การปฏิเสธ ornament และความใส่ใจต่อคุณภาพของการอยู่อาศัยกลับเป็นรากฐานสำคัญที่มีอิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมยุคต่อมา

วอลเตอร์ โกรเปียส มองว่า อดอล์ฟ โลส คือผู้กล้าท้าทายลัทธิประวัติศาสตร์นิยมในยุคที่สังคมยังไม่ตื่นรู้ เขายกย่องผลงานเชิงทฤษฎีของ อดอล์ฟ โลส โดยเฉพาะบทความ Spoken into the Void ว่าเป็นการมองการณ์ไกลที่ยังคงร่วมสมัย อย่างไรก็ตาม วอลเตอร์ โกรเปียส ให้ความสำคัญกับบทบาทของโลสในเชิง “แนวคิด” มากกว่า “รูปธรรมของงานออกแบบ”

เลอ กอร์บูซีเย ยอมรับอิทธิพลของบทความ Ornament and Crime โดยเฉพาะในแง่ของการปลุกกระแสการ “ทำลายอดีต” และการฟื้นฟูความสัมพันธ์ใหม่ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ ทว่าเขากลับละเลยผลงานทางสถาปัตยกรรมของโลส และไม่ยอมรับโลส ในฐานะผู้ร่วม

ขบวนการ Modernism เพราะโลสยังคงรักษาความสัมพันธ์กับประเพณีและความซับซ้อนของบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งต่างจากอุดมการณ์แบบ “ตัดขาดอย่างสิ้นเชิง” ที่ เลอ กอร์บูซีเย ยึดถือ

ซิกฟรีด จีเดียน ก็เช่นกัน เขาเน้นมุมมองของโลสในฐานะ “ผู้บุกเบิก” แนวคิดเชิงฟังก์ชันที่ต่อต้านการตกแต่ง แต่ไม่ให้ความสำคัญกับผลงานออกแบบในเชิงพื้นที่หรือการเลือกใช้วัสดุคุณภาพสูง ซิกฟรีด จีเดียนมองข้ามความลุ่มลึกของแนวคิด Raumplan และการประมวลผลวัสดุในระดับวัฒนธรรมของอดอล์ฟ โลส จึงทำให้ภาพลักษณ์ของอดอล์ฟ โลส บนเวทีสากลจำกัดอยู่เพียง “นักต่อต้าน ornament”

ในทางกลับกันอดอล์ฟ โลส มองว่าวัสดุไม่ได้มีค่าเพียงเพราะราคา แต่เพราะ “ภาษา” ของวัสดุที่สามารถสร้างผลกระทบทางประสาทสัมผัสและจิตวิญญาณได้อย่างลึกซึ้ง เขาเชื่อว่าการออกแบบที่ดีไม่ใช่การประดิษฐ์สิ่งใหม่โดยไม่มีเหตุผล แต่คือการเลือก “สิ่งที่ดีที่สุด” เพื่อตอบสนองชีวิตประจำวันอย่างแท้จริง การแสวงหาคุณภาพจึงเป็นแก่นกลางของแนวคิดของเขา ไม่ว่าจะเป็นในระดับผลิตภัณฑ์ พื้นที่ หรือสถาปัตยกรรม อดอล์ฟ โลส ยังนำเสนอข้อเสนอทางเศรษฐกิจควบคู่กับข้อเสนอทางวัฒนธรรม โดยชี้ให้เห็นว่า ornament ที่ไม่จำเป็นคือการสิ้นเปลืองทรัพยากรแรงงานและวัสดุอย่างไร้ความหมาย และจะกลายเป็น “สิ่งล้าสมัย” ในไม่ช้า (Loos, 1992) กล่าวโดยสรุปแนวคิดของอดอล์ฟ โลส จึงมิได้จำกัดอยู่เพียงในบทบาทเชิงทฤษฎี หากแต่เสนอวิธีคิดที่ “สมดุล” ระหว่างประเพณี ความก้าวหน้า วัสดุ และการดำรงชีวิต ซึ่งกลายเป็นมรดกสำคัญที่ยังไม่ได้รับการเข้าใจอย่างถ่องแท้ในหมู่ผู้กำหนดภาพลักษณ์ของ Modernism

อดอล์ฟ โลส ในฐานะผู้จัดหา (Supplier) มากกว่าสถาปนิก

ก่อนปี ค.ศ. 1910 อดอล์ฟ โลส ยังไม่มองบทบาทของตนในฐานะ “สถาปนิก” ตามความหมายทั่วไป หากแต่เรียกตนเองว่าเป็น “ผู้จัดหา” (Supplier) หรือผู้ออกแบบการใช้ชีวิตผ่านการเลือกเฟอร์นิเจอร์ วัสดุ และบรรยากาศภายใน โดยเฉพาะในโครงการที่เขาดูแลอพาร์ตเมนต์และผับจำนวนมากในกรุงเวียนนา ความสัมพันธ์ของเขากับบริษัท Goldman & Salatsch ซึ่งโฆษณาตนในนาม “Tailors & Outfitters” บ่งชี้ว่าอดอล์ฟ โลส เข้าหางานออกแบบภายในด้วยวิธีคิดที่คล้ายกับการตัดเย็บเสื้อผ้าชั้นสูง (bespoke tailoring)

อดอล์ฟ โลส อธิบายว่า การจัดอพาร์ตเมนต์สำหรับลูกค้าแต่ละราย เปรียบเสมือนการตัดเย็บ “เสื้อคลุม” ที่โครงสร้างพื้นฐานไม่เปลี่ยนแปลง แต่สามารถปรับซับใน กระเป๋า หรือรายละเอียดเล็กน้อยให้ตรงกับความต้องการเฉพาะของแต่ละบุคคลได้

“เสื้อคลุมก็คือเสื้อคลุม... ตู้เก็บเอกสารก็คือตู้เก็บเอกสาร โต๊ะก็คือโต๊ะ...”

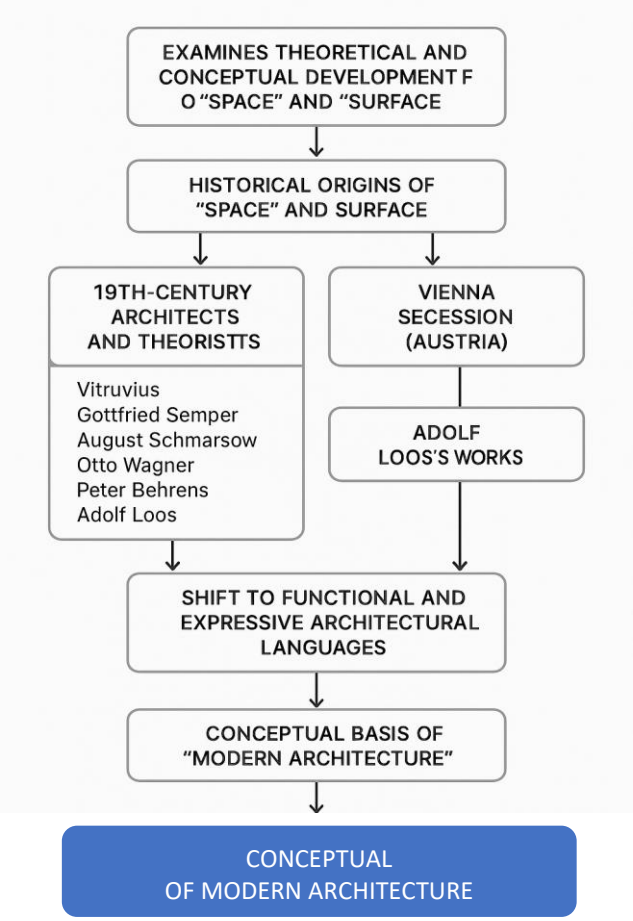
แนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึง ความเข้าใจใน Modular Thinking และ Personalization อย่างลึกซึ้ง โดยที่ “พื้นที่” ทำหน้าที่เป็นโครงพื้นฐานของชีวิต ขณะที่ “รายละเอียด” เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงตามอัตลักษณ์ของผู้ใช้งานอดอล์ฟ โลส จึงไม่เพียงออกแบบพื้นที่ทางกายภาพ แต่เขายัง “ออกแบบวิธีอยู่อาศัย” ผ่านการจัดวางสิ่งของ วัสดุ และความรู้สึกที่ส่งผ่านสิ่งแวดล้อมภายในอย่างประณีต เหมือนช่างตัดเย็บที่รู้จักสรีระและรสนิยมของลูกค้าแต่ละราย (Loos, 1908)

หลักการของวัสดุหุ้มผนังหลักการของวัสดุหุ้มผนังมาจากสถาปนิกและนักทฤษฎี กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ (1803-1879) ซึ่งเผยแพร่ในหนังสือเกี่ยวกับทฤษฎีสถาปัตยกรรมของเขาชื่อ Der Stil (1860-63) Semper ได้รับการยกย่องอย่างสูงจาก โลสโดยเขาได้แสดงหลักฐานเกี่ยวกับความหลากหลายของโครงสร้างของวิหารกรีกและโรมันโบราณ โดยอาศัยการศึกษาเกี่ยวกับโบราณวัตถุและการมีส่วนร่วมในการขุดค้นในวัยหนุ่มโลสได้พบกับผลงานของเซมเปอร์ ระหว่างที่เรียนที่เมืองเดรสเดิน ซึ่งเป็นสถานที่ที่เซมเปอร์ สอนหนังสือและสร้างอาคารเป็นครั้งแรก เซมเปอร์ต้องหนีออกจากเดรสเดินหลังจากการลุกฮือในเดือนพฤษภาคม 1849 ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการปฏิวัติในปี 1848 เขาเดินทางไปลอนดอน ซูริก และสุดท้ายคือเวียนนา ซึ่งเขาได้รับมอบหมายให้สร้าง Kaiserforum เซมเปอร์ได้สรุปประสบการณ์และข้อมูลเชิงลึกทั้งหมดของเขาเกี่ยวกับสไตล์ ซึ่งได้รับการเผยแพร่ในวงกว้าง แม้แต่ ออตโต้ วากเนอร์ก็ยังใช้ผลงานของเซมเปอร์เป็นพื้นฐานในผลงาน Modern Architecture ของเขา เขาไม่เห็นด้วยกับทุกประเด็นของเซมเปอร์ แต่อิทธิพลของเซมเปอร์นั้นชัดเจน ในทางกลับกัน โลสมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับโมเดลมากกว่า ดังนั้นจุดยืนบางส่วนในเรียงความของเขาจึงนำมาจากสไตล์โดยตรง อันที่จริงแล้ว จุดยืนเหล่านี้ถูกย่อลงและเคลือบด้วยข้อโต้แย้งของโลส (Loos, 1908) เซมเปอร์แบ่งสถาปัตยกรรมออกเป็นลำดับต่อไปนี้ตามความสำคัญ 1.) สิ่งทอ เกี่ยวข้องกับผนัง 2.) เซรามิกเกี่ยวข้องกับเตาไฟ 3.) เทคโทนิกส์ (ช่างไม้) เกี่ยวข้องกับหลังคา 4.) สเตอริโอโทมี (การก่อสร้างด้วยหิน) เกี่ยวข้องกับฐานรองรับ 5.) โลหะวิทยา (งานโลหะ)รวมทั้งสี่ประเภทก่อนหน้า

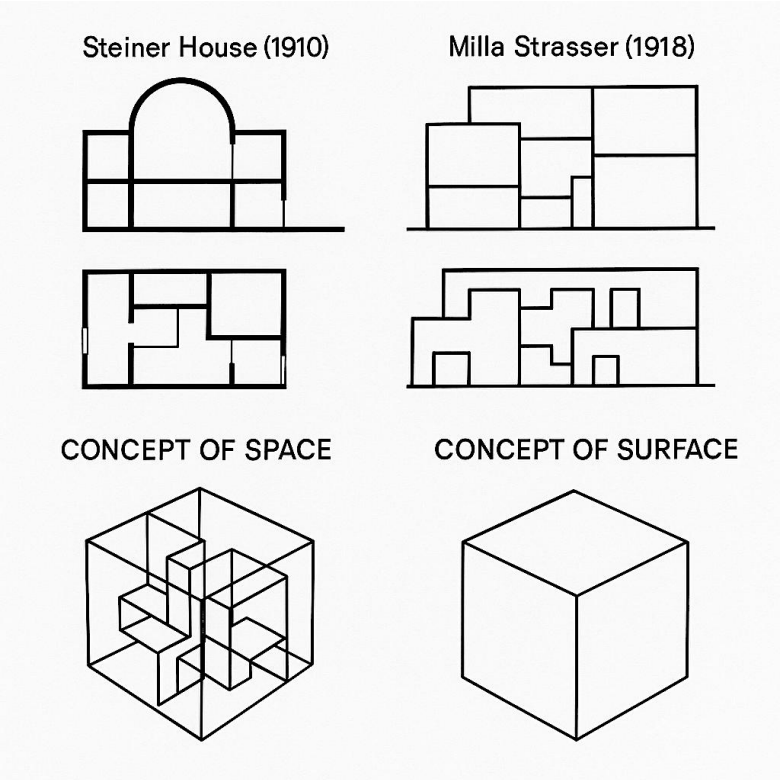
เซมเปอร์เขียนไว้ว่า "คำสอนที่ทรงพลังที่สุดที่ส่งผลต่อสถานการณ์ทางวัฒนธรรมของเราน่าจะเป็นคำสอนที่ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการใช้วัสดุสำหรับการก่อสร้างและโครงสร้าง..." คำกล่าวนี้สะท้อนแนวคิดพื้นฐานของทั้งเซมเปอร์และโลส ที่มองว่าสถาปัตยกรรมไม่ควรเริ่มต้นจากวัสดุหรือเทคโนโลยี แต่จากความต้องการทางวัฒนธรรมและอารมณ์ของมนุษย์ จากนั้นจึงค่อยออกแบบโครงสร้างเพื่อรองรับแนวคิดนั้น ในทัศนะของโลส หน้าที่ของสถาปนิกคือการสร้างสรรค์พื้นที่ที่ก่อให้เกิดความรู้สึก เช่น ห้องที่อบอุ่น น่าอยู่ หรือธนาคารที่ให้ความรู้สึกมั่นใจ นี่คือแนวคิดที่แตกต่างจากกลุ่ม Modernist บางกลุ่มที่เริ่มจากโครงสร้างหรือรูปร่างภายนอกเป็นหลัก ในเรียงความ "Ornament and Crime" โลสโจมตีการตกแต่งฟุ่มเฟือยว่าเป็นการถอยหลังทางวัฒนธรรม และสิ้นเปลืองทรัพยากร แม้ว่าในภายหลังเขาต้องออกมาอธิบายเพิ่มเติมใน "Ornament and Education" (1924) ว่าเขาไม่ได้ปฏิเสธ

ความงามหรือแรงดึงดูดทางประสาทสัมผัส หากแต่ต่อต้านการตกแต่งที่ไม่มีความจำเป็นและไม่สอดคล้องกับบริบทการใช้งาน

สำหรับโลส ความเรียบง่ายไม่ใช่ความจืดชืด แต่คือการยกระดับสาระสำคัญของวัฒนธรรมและชีวิตประจำวัน เขายึดถือแนวคิดที่ว่า "วัฒนธรรมควรสร้างขึ้นจากอดีต" ซึ่งหมายถึงการเรียนรู้วิธีคิดของชาวโรมันที่มีเหตุผล มีประสิทธิภาพ และยืดหยุ่นกับกาลเวลา ไม่ใช่การลอกเลียนรูปแบบ ผลกระทบของแนวคิดนี้ปรากฏชัดในอาคารอย่าง Steiner House (1910) ที่ใช้เส้นสายเรียบง่าย แต่ซ่อนความซับซ้อนของการจัดพื้นที่ภายใน แนวคิดของโลสมีอิทธิพลต่อการก่อตั้ง Bauhaus และ International Style ในเวลาต่อมา โดยเน้นประโยชน์ใช้สอย ความจริงของวัสดุ และการต่อต้าน façade culture กรณีศึกษาเปรียบเทียบกับลุยส์ ซัลลิแวน (Louis Sullivan) ชี้ให้เห็นแนวคิดที่คล้ายกันในแง่ของการให้ความสำคัญกับฟังก์ชัน แต่ต่างกันในวิธีการ ซัลลิแวนใช้การตกแต่งสามมิติเพื่อเน้นจุดประสงค์ ส่วนโลสกลับปฏิเสธสิ่งเหล่านี้และเน้นการใช้วัสดุและพื้นผิวอย่างมีนัยยะ เป็นการใช้การออกแบบเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรม ไม่ใช่เพียงแค่ศิลปะบนพื้นผิว



ภาพที่ 184 ความแนวคิดพื้นที่ว่าง – พื้นผิว ของอดอล์ฟ โลส



ภาพที่ 185 ความแนวคิดพื้นที่ว่าง – พื้นผิว ผ่านผลงานสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส

5.2 สรุประหว่างการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานเราได้เรียนรู้อะไร

ตัวแทนของสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่

ทฤษฎีสถาปัตยกรรมที่ได้รับการพัฒนาและถกเถียงกันตลอดศตวรรษที่ 19 มุ่งเน้นไปที่ความสำคัญของรูปแบบหรือสไตล์ทางประวัติศาสตร์ที่สถาปนิกเลือกมาประดับอาคารเป็นหลัก ซึ่งก็คล้ายกับการเลือกเสื้อผ้า ในช่วงเวลานี้การประเมินคุณค่าของรูปแบบภายนอกที่อิงตามประวัติศาสตร์ยังคงเป็นปัญหาที่ยังไม่ได้รับการแก้ไข ไม่มีมติที่แน่ชัดว่าการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมกรีกมาใช้จะดีกว่ารูปแบบกอธิกหรือไม่ เมื่อรูปแบบไม่ใช่พื้นฐานหลักในการประเมินคุณค่าของผลงานสถาปัตยกรรมอีกต่อไปสถาปนิกและนักวิชาการก็ต้องเผชิญกับความท้าทายในการค้นหาเกณฑ์ทางเลือกเพื่อทำความเข้าใจและประเมินคุณค่าที่แท้จริงของการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมในช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้

ทฤษฎีสถาปัตยกรรมที่สร้างสรรค์โดยนักคิด เช่น กอตต์ฟรีต เซ็มเปอร์, ออกุสต์ ชมาร์ซอว์, คามิลโล ซิทเตและสถาปนิกและนักทฤษฎีที่มีอิทธิพลคนอื่น ๆ ต่างพยายามที่จะก้าวข้ามข้อจำกัดของรูปแบบทางประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิมหรือขนบธรรมเนียมด้านสไตล์ ในทางกลับกับพวกเขาพยายามค้นหาหลักการพื้นฐานและความเป็นไปได้ที่จะผลักดันการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมให้ก้าวไปสู่การ

เกิดขึ้นของรูปแบบใหม่ที่ทันสมัยอย่างชัดเจนซึ่งสถาปัตยกรรมเหล่านี้จะรวบรวมจิตวิญญาณของยุคปัจจุบัน การแสวงหาเหล่านี้จะขับเคลื่อนความก้าวหน้าอย่างรวดเร็วในเทคโนโลยีการก่อสร้าง วิธีการผลิต และนวัตกรรมวัสดุที่เป็นเอกลักษณ์ของช่วงเวลานั้น ๆ เมื่อรูปแบบสถาปัตยกรรมทางประวัติศาสตร์ล้มเหลวในการสะท้อนความจริงของสังคมอย่างแม่นยำมากขึ้นเรื่อย ๆ และในบางกรณีถึงกับทำให้เข้าใจผิดหรือบดบังการพึ่งพารูปแบบเหล่านี้จึงกลายเป็นปัญหา ดังนั้นสถาปนิกและนักวิชาการ เช่น เซมแปอร์และชมาร์ซอว์จึงแสวงหาแนวทางทางเลือกในการทำความเข้าใจความหมายพื้นฐานของการแสดงออกทางสถาปัตยกรรม สำหรับเซมแปอร์การแสวงหาความเข้าใจนี้ย้อนกลับไปถึงต้นกำเนิดของสถาปัตยกรรม เซมแปอร์ศึกษาประวัติศาสตร์ของอารยธรรมโบราณในภูมิภาคต่าง ๆ ซึ่งทำให้เขาตระหนักถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม บริบททางภูมิศาสตร์และเทคนิคการก่อสร้างที่สอดคล้องกัน แม้จะมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและหลากหลายภูมิภาค เซมเปอร์เชื่อว่าภายใต้การแสดงออกทางสถาปัตยกรรมที่หลากหลายมีสัญชาตญาณสากลของมนุษย์ในการดำรงชีวิตอยู่ ซึ่งเป็นแรงผลักดันพื้นฐานที่มนุษย์ทุกคนมีร่วมกันไม่ว่าจะมีสัญชาติหรือชาติพันธุ์ใด สัญชาตญาณนี้แสดงออกมาในองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะร่วมกันในวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นแนวคิดนี้ เซมเปอร์ได้พัฒนาทฤษฎีธาตุทั้งสี่ ซึ่งมุ่งหวังที่จะอธิบายความหมายที่แท้จริงของชีวิตมนุษย์ที่ข้ามพรมแดนและความแตกต่างทางเชื้อชาติ องค์ประกอบทั้งสี่นี้แม้จะไม่ผูกติดกับรูปแบบหรือสไตล์เฉพาะ แต่ก็ทำหน้าที่เป็นหลักการสากลที่สามารถปรากฏในรูปแบบสถาปัตยกรรมใด ๆ ก็ได้ตราบใดที่องค์ประกอบเหล่านั้นทำหน้าที่สำคัญได้อย่างเต็มที่ ในลักษณะนี้ทฤษฎีของเซมเปอร์เน้นย้ำว่าแก่นแท้ของสถาปัตยกรรมอยู่ที่คุณสมบัติเชิงหน้าที่และเน้นที่มนุษย์ซึ่งไม่ขึ้นอยู่กับการพิจารณาทางรูปแบบหรือประวัติศาสตร์

สำหรับออกุสต์ ชมาร์ซอว์การแสวงหาเพื่อพัฒนาเครื่องมือที่ครอบคลุมสำหรับการประเมินและทำความเข้าใจความสำคัญของสถาปัตยกรรมทำให้เขาค้นพบประเด็นสำคัญที่ลึกซึ้งและค่อนข้างจับต้องไม่ได้ นั่นคือธรรมชาติของพื้นที่สถาปัตยกรรมในขณะที่นักคิดในยุคก่อน ๆ เช่น เซมเปอน์เน้นย้ำถึงความสำคัญขององค์ประกอบที่จับต้องได้ เป็นรูปธรรมและไม่เป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบเชิงหน้าที่หรือเชิงสัญลักษณ์ในการกำหนดความเข้าใจของเราเกี่ยวกับสถาปัตย-กรรม ชมาร์โซว์พยายามเน้นย้ำถึงมิติอื่น เขาเสนอว่าแก่นแท้ของความหมายและการประเมินสถาปัตยกรรมไม่ได้อยู่แค่ในส่วนประกอบทางกายภาพที่มองเห็นได้เท่านั้นแต่ยังอยู่ในสิ่งที่มองไม่เห็นและจับต้องไม่ได้ นั่นคือแนวคิดเรื่อง "พื้นที่ว่าง" ลักษณะพื้นฐานนี้สอดคล้องกับสัญชาตญาณที่ลึกที่สุดและการรับรู้โดยกำเนิดของเรา ซึ่งก็คือความรู้สึกโดยกำเนิดของเราเกี่ยวกับการรับรู้เชิงพื้นที่ว่างและวิธีที่พื้นที่ว่างส่งผลต่อประสบการณ์ของมนุษย์ เมื่อชมาร์โซว์ตระหนักว่าหน้าที่หลักของสถาปัตยกรรม คือ การสร้างและจัดการ "พื้นที่ว่าง" เขาก็ปลดปล่อยสถาปัตยกรรมจากข้อจำกัดของรูปแบบเฉพาะหรือขนบธรรมเนียมทางสไตล์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในมุมมองนี้เช่นเดียวกับที่เซม

เปอร์ระบุองค์ประกอบสำคัญสี่ประการที่ประกอบเป็นสถาปัตยกรรม ชมาร์โซว์โต้แย้งว่า "พื้นที่ว่าง" เองสามารถปรากฏให้เห็นได้ในรูปแบบสถาปัตยกรรมใด ๆ ก็ได้โดยต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ที่แท้จริงในการสร้างประสบการณ์ของมนุษย์และตอบสนองความต้องการด้านการใช้งาน การเปลี่ยนแปลงโฟกัสจากรูปแบบทางวัตถุไปสู่ขอบเขตที่จับต้องไม่ได้ของพื้นที่ถือเป็นความก้าวหน้าทางแนวคิดที่สำคัญช่วยให้สถาปัตยกรรมสามารถเข้าใจได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์พื้นที่ที่ก้าวข้ามขอบเขตทางสไตล์และเน้นที่ประสบการณ์หลักของการอยู่อาศัยและมีส่วนร่วมกับพื้นที่นั้นเอง

ผลงานของเซมเปอร์และชมาร์โซว์ต่อทฤษฎีสถาปัตยกรรมถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม แนวคิดของพวกเขามีบทบาทสำคัญในการปลดปล่อยสถาปัตยกรรมจากข้อจำกัดที่กำหนดโดยรูปแบบประวัติศาสตร์แบบดั้งเดิม จึงทำให้สถาปนิกและนักออกแบบสามารถสำรวจและพัฒนารูปแบบใหม่ ๆ ที่สามารถสะท้อนความก้าวหน้าสังคม วัฒนธรรม เทคโนโลยี และวัสดุในยุคสมัยของตนได้อย่างสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น การเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้เป็นเพียงการทดลองด้านสุนทรียศาสตร์เท่านั้น แต่ยังเป็นการคิดใหม่ว่าสถาปัตยกรรมสามารถตอบสนองและสะท้อนโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วได้อย่างไร มรดกที่คงอยู่ยาวนานที่สุดประการหนึ่งของผลงานของพวกเขาคือความเข้าใจอย่างลึกซึ้งที่พวกเขามอบให้เกี่ยวกับความเชื่อมโยงและบทบาทที่แตกต่างกันขององค์ประกอบหลักทั้งสามในสถาปัตยกรรม ได้แก่ “พื้นที่ว่างและพื้นผิว” ก่อนที่จะมีทฤษฎีของพวกเขามักถือว่าแง่มุมเหล่านี้แยกจากกันไม่ได้หรือไม่ได้รับการตรวจสอบอย่างเป็นระบบว่าเป็นส่วนประกอบที่แยกจากกัน แต่เซมเปอร์และชมาร์โซว์เน้นย้ำถึงหน้าที่และความสัมพันธ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของพวกเขาจึงทำให้แนวทางการออกแบบของสถาปนิกเปลี่ยนไป ทฤษฎีของเซมเปอร์เกี่ยวกับองค์ประกอบทั้งสี่ ซึ่งครอบคลุมถึงองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เตาผิง หลังคา พื้นที่ปิด และแพลตฟอร์มถือเป็นกรอบพื้นฐานสำหรับการทำความเข้าใจองค์ประกอบพื้นฐานของสถาปัตยกรรม ในขณะเดียวกันการที่ชมาร์โซว์เน้นที่ "พื้นที่ว่าง" ก็ได้เปิดมิติใหม่ให้กับการคิดเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม โดยกระตุ้นให้ผู้ออกแบบพิจารณาความสัมพันธ์เชิงพื้นที่เป็นองค์ประกอบที่แตกต่างและสำคัญ ทฤษฎีที่ผสมผสานกันทำให้สามารถวิเคราะห์และคิดเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมได้ว่าเป็นองค์ประกอบขององค์ประกอบที่แยกจากกันแต่เชื่อมโยงกัน ซึ่งส่งผลให้ภาษาสถาปัตยกรรมมีความยืดหยุ่นและแสดงออกได้มากขึ้น เสรีภาพที่เพิ่งค้นพบนี้ทำให้สถาปนิกสามารถก้าวข้ามข้อจำกัดของ "คำสั่ง" แบบคลาสสิกและแบบแผนทางสไตล์ได้และเปิดโอกาสให้เกิดนวัตกรรมและการทดลองที่ไม่มีที่สิ้นสุด ในท้ายที่สุดงานของเซมเปอร์และชมาร์โซว์ไม่ได้แค่เสนอรูปแบบใหม่ ๆ เท่านั้น แต่ยังสร้างกรอบแนวคิดใหม่ที่ยังคงมีอิทธิพลต่อวิธีการที่เราเข้าใจและสร้างสถาปัตยกรรมในปัจจุบันอีกด้วย

ความเข้าใจที่ว่าสถาปนิกสามารถรับรู้พื้นที่ซึ่งประกอบด้วย “พื้นผิว” และองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมว่าแยกจากกันแต่เชื่อมโยงกัน และรักษาความสัมพันธ์ที่กลมกลืนระหว่างทั้งสองไว้ได้ ถือเป็นความก้าวหน้าครั้งสำคัญที่ผลักดันให้สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มีวิวัฒนาการ แนวทางเชิง

แนวคิดนี้แสดงออกในช่วงแรกในผลงานของเซมเปอร์เองซึ่งเห็นได้จากโครงสร้างต่าง ๆ เช่น Semper Depot จากนั้นแนวทางดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลต่อสถาปนิกรุ่นต่อ ๆ มา เช่น อ็อตโต วากเนอร์ ซึ่งการออกแบบอาคาร Postsparkasse ของเขาสะท้อนถึงความเข้าใจที่ละเอียดอ่อนเกี่ยวกับความสัมพันธ์เชิง “พื้นที่ว่างและพื้นผิว” อาคารของเซมเปอร์และวากเนอร์ทั้งสองแห่งนี้ถือเป็นช่วงเวลาสำคัญในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมโดยเป็นสัญญาณของการก้าวออกจากรูปแบบทางประวัติศาสตร์ดั้งเดิม และส่งเสริมให้เกิดภาษาสถาปัตยกรรมใหม่ที่หยั่งรากลึกในธรรมชาติของ “พื้นที่ว่างและพื้นผิว” ที่เป็นอิสระแต่เชื่อมโยงกัน ภาษานี้ไม่ได้เกิดจากการลอกเลียนแบบรูปแบบทางประวัติศาสตร์เท่านั้นแต่เกิดจากความเข้าใจในคุณสมบัติโดยธรรมชาติของวัสดุและเทคนิคการก่อสร้างที่สร้างสรรค์องค์ประกอบเหล่านี้มาบรรจบกันด้วยวิธีการและวัสดุใหม่ ๆ ก่อให้เกิดการแสดงออกทางสถาปัตยกรรมที่ทั้งคุ้นเคย เนื่องจากสื่อถึงหน้าที่และความต้องการที่เป็นสากลและแปลกใหม่โดยสิ้นเชิง เนื่องจากสร้างขึ้นด้วยเทคนิคและวัสดุที่แหวกแนวจากแบบแผนในอดีต ส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรมดูเหมือนจะจดจำได้เนื่องจากลักษณะเฉพาะที่เป็นสากลซึ่งสื่อถึงจุดประสงค์และความจำเป็น แต่ในขณะเดียวกัน รูปแบบใหม่ ๆ ก็เกิดขึ้นได้เนื่องจากความก้าวหน้าของวัสดุและวิธีการก่อสร้างที่ไม่ต้องอาศัยการลอกเลียนแบบอย่างในอดีต ความแตกต่างนี้ซึ่งก็คือความคุ้นเคยของหน้าที่และความแปลกใหม่ของรูปแบบทำหน้าที่เป็นรากฐานของสิ่งที่เรารู้จักในปัจจุบันว่าเป็นสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ มุมมองดังกล่าวเกี่ยวกับพื้นที่ว่างและพื้นผิวรวมถึงภาษาที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมจะไม่สามารถจินตนาการได้หากปราศจากการพัฒนาแนวคิดจากนักคิดในยุคก่อน ๆ ที่สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบเชิงพื้นที่ มุมมอง และวัสดุ ข้อมูลเชิงลึกของพวกเขาได้วางรากฐานสำหรับแนวทางปฏิวัติวงการนี้ทำให้สถาปนิกสามารถก้าวข้ามรูปแบบดั้งเดิมและสร้างสรรค์คำศัพท์ทางสถาปัตยกรรมใหม่ ๆ ที่แสดงออกถึงความรู้สึกซึ่งหยั่งรากลึกอยู่ในความจริงทางวัสดุและแนวทางการก่อสร้างที่สร้างสรรค์

บทสรุปงานวิจัยนี้มุ่งตอบคำถามที่ว่าระหว่างการเป็นตัวแทนและการดำเนินงานเราได้เรียนรู้อะไร*"มุมมองของอดอล์ฟ โลสเกี่ยวกับพื้นที่ว่าง–พื้นผิว (Space–Surface) ในสถาปัตยกรรมปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นเครื่องมือในการสร้างความหมายสะท้อนแนวคิดระหว่าง 'การเป็นตัวแทน' (Representation) และ 'การดำเนินงาน' (Operation) อย่างไร และเราได้เรียนรู้อะไรจากสิ่งนั้น"* ได้ทำการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อศึกษามุมมองที่เกี่ยวกับการใช้เพื่อเสริมฟังก์ชันและวัตถุประสงค์ของอาคารโดยเฉพาะ การใช้เครื่องประดับอย่างเป็นระบบดึงดูดความสนใจ โลส ปฏิเสธการใช้เครื่องประดับในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ โดยมองว่าเป็นสัญลักษณ์ของการเสื่อมโทรม เขาเชื่อว่าเครื่องประดับทำให้ทรัพยากรและเวลาสูญเปล่าและทำให้การใช้งานของอาคารลดลง เขากลับชอบแนวทางที่เรียบง่ายกว่าและใช้คุณสมบัติตามธรรมชาติของวัสดุเป็นการตกแต่งแบบสองมิติการเน้นย้ำถึงการใช้งานจริงของโลสเป็นตัวเร่งให้สถาปนิกแนวโมเดิร์นนิสต์ออกแบบอาคารที่ใช้งานได้จริง

สูง เพื่อตอบสนองต่อการปฏิวัติอุตสาหกรรมและเป็นวิธีแก้ไขปัญหาทุนนิยมและความไม่เท่าเทียมทางสังคมที่เพิ่มมากขึ้นในสมัยนั้น ส่งผลให้สถาปนิกแนวโมเดิร์นนิสต์หัวรุนแรงมองว่าเครื่องประดับที่ไม่มีการใช้งานจริงในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นและไม่เหมาะกับความต้องการของสังคมสมัยใหม่ ส่งผลให้เครื่องประดับเหล่านี้เสื่อมความนิยมลง

แนวทางการสรุปแนวคิดของอดอล์ฟ โลส ด้วยแนวคิด Raumplan คือ รูปแบบที่เป็นไปตามรูปแบบของพื้นผิวและพื้นที่ว่าง(Form follows Surface-Space) สามารถแสดงได้ดังนี้

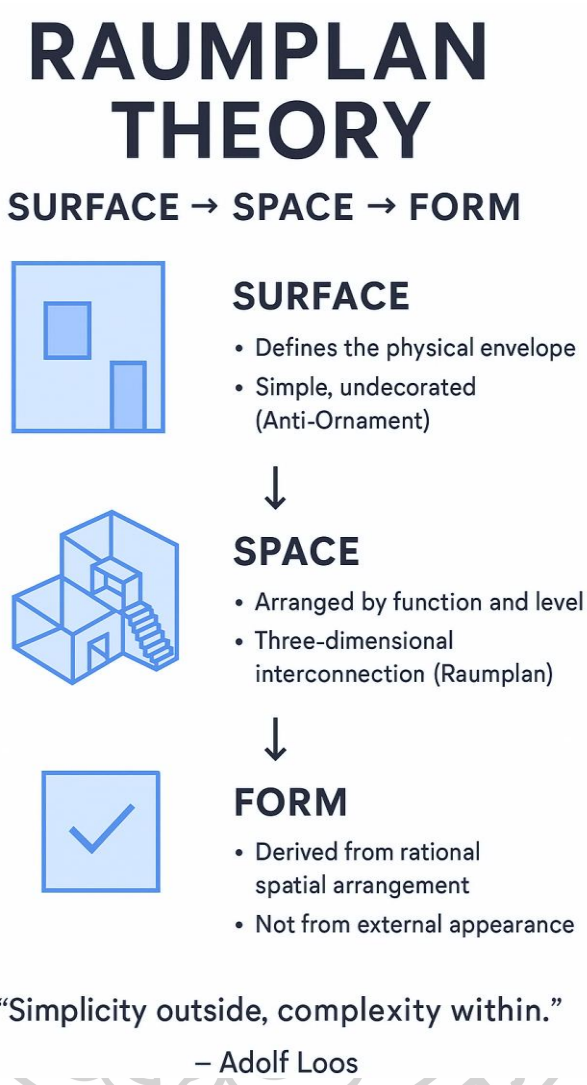


ภาพที่ 186 การสรุปแนวคิด Raumplan *รูปแบบเป็นไปตามพื้นผิว-พื้นที่ว่างของอดอล์ฟ โลส*

5.3 สรุปแนวคิดทฤษฎีของอดอล์ฟ โลส

Key Concept: Raumplan = Form follows Surface–Space

Form ไม่ได้เกิดจากความสวยงามภายนอก แต่เกิดจากการจัดสรร space ภายใน ให้สัมพันธ์กับ surface ภายนอก ภายใน (space) คือ พื้นที่ที่ตอบสนองการใช้สอยอย่างแท้จริง (Raumplan) ภายนอก พื้นผิว (surface) สะท้อนหน้าที่ (function) โดยไม่จำเป็นต้องตกแต่ง (anti-ornament) ความเรียบง่ายภายนอก คือ การซ่อนความซับซ้อนของพื้นที่ไว้ภายใน “ด้านหน้าต้องนิ่งเงียบ ส่วนภายในต้องสื่อสาร” (The facade must remain silent, the interior speaks.)



ภาพที่ 187 การสรุปแนวคิด Raumplan = *พื้นผิว-พื้นที่ว่าง-รูปทรงของอดอล์ฟ โลส*

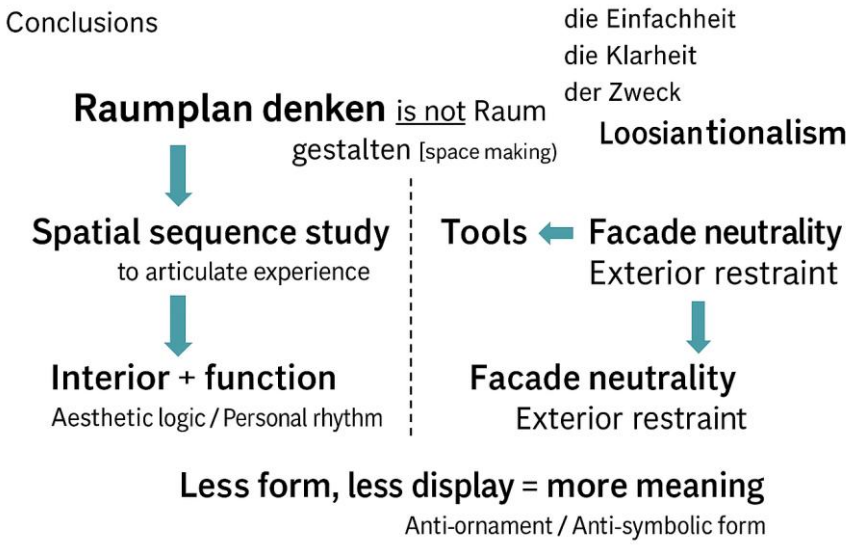
Key Concept: Raumplan = พื้นผิว พื้นที่ว่าง รูปทรง

(Raumplan Theory = Surface Space Form)

Surface (พื้นผิวภายนอก) เป็นตัวกำหนดกรอบทางกายภาพและเรียบง่าย ไม่ประดับตกแต่ง (Anti-Ornament)

Space (พื้นที่ภายใน) มีการจัดวางตามหน้าที่ (Function)และลำดับระดับ เชื่อมโยงแบบสามมิติ (Raumplan)

Form (รูปทรง) เกิดจากการจัดพื้นที่อย่างมีเหตุผล ไม่ใช่การสร้างรูปลักษณ์เพื่อความงามภายนอก แนวคิดของ อดอล์ฟ โลส คือ **"ความเรียบง่ายภายนอก ความซับซ้อนภายใน"** (Simplicity outside, complexity within.)



ภาพที่ 188 การสรุปแนวคิดพื้นที่ว่าง-พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส

การอภิปรายนี้ใช้บทความของอดอล์ฟ โลสเป็นหลักเป็นแหล่งข้อมูลหลักโดยมีแหล่งข้อมูลรองต่าง ๆ ที่ใช้เพื่อยืนยันการตีความมุมมองของพวกเขา มีเพียงข้อมูลที่ได้รับการสนับสนุนอย่างสม่ำเสมอในเอกสารเท่านั้นที่รวมอยู่ในผลการศึกษาซึ่งช่วยเพิ่มความถูกต้องของผลลัพธ์ ด้วยเหตุนี้ จึงอนุมานได้ว่าการทำซ้ำการศึกษาจะให้ผลลัพธ์ที่คล้ายคลึงกัน สถาปัตยกรรมเป็นสาขาที่กำลังพัฒนาและสถาปนิกสมัยใหม่ตีความและนำทฤษฎีของโลสไปใช้ต่างกันไปเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมร่วมสมัยการศึกษานี้ตรวจสอบเฉพาะช่วงเวลาที่เครื่องประดับหายไปจากสถาปัตยกรรม ซึ่งขับเคลื่อนโดยความต้องการและค่านิยมของสังคมสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม การศึกษานี้ไม่ได้สำรวจว่าเครื่องประดับยังคงมีความเกี่ยวข้องในสถาปัตยกรรมร่วมสมัยได้หรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคำนึงถึงการเน้นย้ำถึงความยั่งยืนที่เพิ่มมากขึ้น ดังนั้นจึงขอแนะนำให้มีการวิจัยเพิ่มเติมเพื่อศึกษาบทบาทที่เป็นไปได้ของการประดับตกแต่งในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย และวิธีการที่จะสามารถปรับให้สอดคล้องกับหลักการของความยั่งยืนได้อย่างไร การเน้นย้ำถึงการทำงานนิยมในสถาปัตยกรรมมีนัยทางการเมืองและสังคมที่กว้างไกลเกินกว่าด้านสุนทรียศาสตร์ (University of Applied Sciences Rotterdam, 2021) เป็นการตอบสนองต่อความเกินพอดีของระบบทุนนิยมและความไม่เท่าเทียมกันทางสังคมที่เพิ่มมากขึ้น และสอดคล้องกับอุดมคติของขบวนการสังคมนิยมในสมัยนั้น ซึ่งพยายามสร้างสังคมที่เสมอภาคและยุติธรรมมากขึ้นการเน้นที่การใช้งานและประสิทธิภาพในการออกแบบอาคารมุ่งหวังที่จะตอบสนองความต้องการของสังคมได้ดีขึ้น แทนที่จะให้ความสำคัญกับสถานะส่วนบุคคลหรือผลกำไร การเน้นที่การใช้งานเป็นแรงผลักดันให้เกิดความเท่าเทียมทางสังคมและความยุติธรรมที่มากขึ้น ในการออกแบบอาคารซึ่งสะท้อนให้เห็นในการออกแบบบ้านและอาคารสาธารณะ

ซึ่งเน้นที่การสร้างที่อยู่อาศัยราคาไม่แพงและเข้าถึงได้สำหรับทุกระดับของสังคม รวมถึงพื้นที่สาธารณะที่เปิดกว้างและเข้าถึงได้สำหรับทุกคน การตกแต่งที่มีราคาแพงและไม่ได้ประโยชน์ใช้สอยถือว่าไม่เหมาะสมกับความต้องการของสังคมอีกต่อไป และด้วยเหตุนี้จึงไม่มีอีกต่อไป *คำถามย่อยที่ว่า "โลสเกี่ยวกับการตกแต่งในงานสถาปัตยกรรมคืออะไร"* สามารถตอบได้ดังนี้ อดอล์ฟ โลสให้ความสำคัญกับการใช้งานและวัตถุประสงค์ของอาคาร มีแนวทางการประดับตกแต่งเพื่อเน้นย้ำการออกแบบที่เรียบง่ายโดยไม่มีการประดับตกแต่งแบบสามมิติ ซึ่งโลสเห็นว่าเป็นรูปแบบของการเสื่อมโทรมที่เบี่ยงเบนจากฟังก์ชันและจุดประสงค์ของอาคาร โลสเน้นย้ำถึงคุณสมบัติตามธรรมชาติของวัสดุในระนาบสองมิติ การเน้นย้ำถึงฟังก์ชันและคำกล่าวอันโด่งดังของเขาที่ว่า "รูปแบบตามฟังก์ชัน" เป็นแรงบันดาลใจให้สถาปนิกแนวโมเดิร์นนิสต์ออกแบบอาคารที่ใช้งานได้จริงอย่างสุดขั้วเพื่อตอบสนองต่อการปฏิวัติอุตสาหกรรมและความไม่เท่าเทียมกันทางสังคม การเกิดขึ้นของฟังก์ชันนิยมในสถาปัตยกรรมสะท้อนถึงอุดมคติของขบวนการสังคมนิยมในสมัยนั้นและมุ่งหวังให้เกิดความเท่าเทียมและความยุติธรรมทางสังคมที่มากขึ้นโดยการสร้างที่อยู่อาศัยราคาไม่แพงและเข้าถึงได้สำหรับทุกระดับของสังคม และพื้นที่สาธารณะที่ทุกคนเข้าถึงได้การประดับตกแต่งที่ไม่ใช้งานได้จริงถูกมองว่าไม่จำเป็นและไม่เหมาะกับสังคมสมัยใหม่และในที่สุดก็หายไป

บทสรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนวคิด

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาทฤษฎี ความคิด และการออกแบบของอดอล์ฟ โลส (Adolf Loos) โดยมุ่งเน้นไปยังแนวคิดเรื่องพื้นที่ว่าง (Space) และพื้นผิว (Surface) ในฐานะกลไกสำคัญทางสถาปัตยกรรมที่สะท้อนการเปลี่ยนผ่านของวัฒนธรรมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 จากการศึกษาทฤษฎีร่วมสมัย ข้อเขียนของโลส เช่น Ornament and Crime การวิเคราะห์แนวคิด Raumplan รวมถึงกรณีศึกษาอาคารพักอาศัยประเภทวิลล่า ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า Space–Surface ของโลสไม่ใช่เพียงรูปแบบการออกแบบ แต่เป็นโครงสร้างของความคิดที่กำหนดประสบการณ์การอยู่อาศัยอย่างเป็นระบบ

จากคำถามวิจัยหลัก "มุมมองของอดอล์ฟ โลสเกี่ยวกับพื้นที่ว่าง–พื้นผิว (Space–Surface) ในสถาปัตยกรรมปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นเครื่องมือในการสร้างความหมายสะท้อนแนวคิดระหว่าง 'การเป็นตัวแทน' (Representation) และ 'การดำเนินงาน' (Operation) อย่างไร และเราได้เรียนรู้อะไรจากสิ่งนั้น?" และแนวคิด Space–Surface ของโลสทำหน้าที่เป็น "กลไกเชิงวัฒนธรรม" (Cultural Operation Mechanism) ซึ่งสะท้อนความพยายามของเขาในการแยกสถาปัตยกรรมออกจากการเป็นศิลปะตกแต่ง ไปสู่การเป็นเครื่องมือในการจัดระบบการอยู่อาศัยที่แท้จริง พื้นที่ว่างในงานของโลสแสดงออกผ่านการจัดลำดับความสัมพันธ์ระหว่างระดับพื้นที่ (Raumplan) ขณะที่พื้นผิวสื่อสารลักษณะของวัสดุจริง ความเรียบง่าย และความซื่อตรงทาง

โครงสร้าง ซึ่งต่างจากแนวคิด façade หรือการตกแต่งเปลือกอาคาร พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space–Surface) ของโลสจึงไม่ได้เป็นเพียง “ภาษาสถาปัตยกรรม” แต่เป็นระบบการมองโลก ที่จัดการความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่ แสง วัสดุ และความรู้สึก ซึ่งมีอิทธิพลต่อการพัฒนาสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่างชัดเจน โดยเฉพาะในด้าน

ตารางที่ 14 แสดงแนวคิด Space–Surface ของโลส

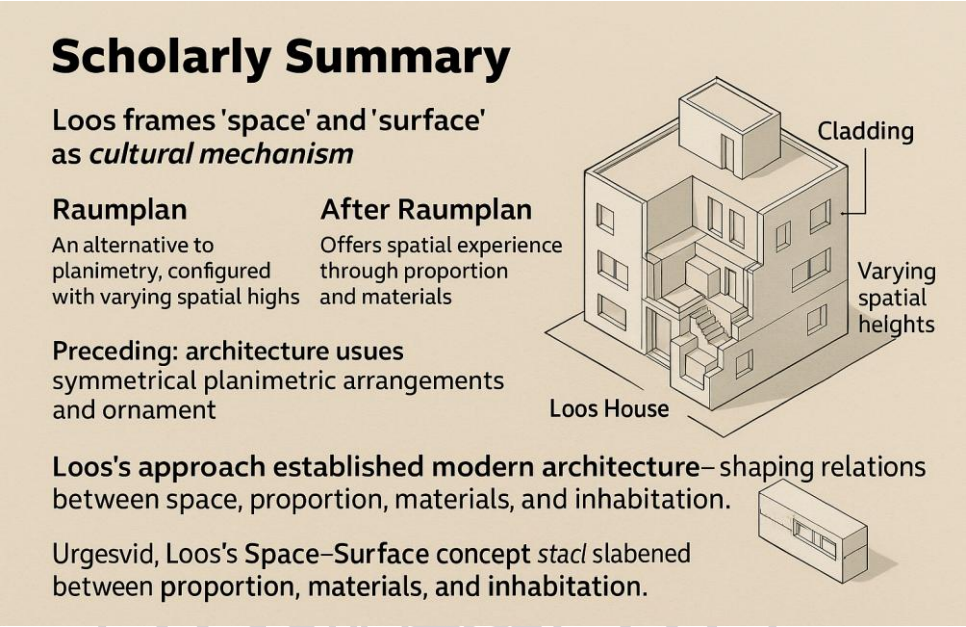
มิติของพื้นที่ว่าง–พื้นผิว	ลักษณะเด่นในแนวคิดของอดอล์ฟ โลส	อิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมร่วมสมัย
พื้นที่ว่าง (Space)	Raumplan: การจัดลำดับพื้นที่อย่างมีระบบตามประสบการณ์การอยู่อาศัย	Free-plan, Spatial hierarchy, Experiential architecture
พื้นผิว (Surface)	วัสดุจริง, ปราศจากการตกแต่ง, ซื่อตรงต่อโครงสร้าง	Honest material, Anti-façade aesthetics
ความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรม	การแยกระหว่างภายนอก-ภายใน, การออกแบบเพื่อชีวิต ไม่ใช่เพื่อภาพลักษณ์	Human-centered design, Critical Regionalism

สรุปพื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space–Surface)กลไกเชิงวัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาทฤษฎีและแนวคิดของอดอล์ฟ โลส ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่าง (Space) และพื้นผิว (Surface) ในฐานะองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่มีนัยสำคัญทางวัฒนธรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านจากศตวรรษที่ 19 สู่ศตวรรษที่ 20 โดยเน้นการวิเคราะห์แนวคิด Raumplan และการเลือกใช้วัสดุในงานออกแบบอาคารประเภทวิลล่า ผ่านกรณีศึกษาอาคารสำคัญจำนวนสามหลัง ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า โลสเสนอแนวคิด Space–Surface ในฐานะกลไกที่ต่อต้านการประดับตกแต่งแบบดั้งเดิม โดยให้ความสำคัญกับ “ความจริงของวัสดุ” และ “การจัดวางพื้นที่เพื่อชีวิตประจำวัน” แทนการแสดงออกเชิงศิลปะ พื้นที่ว่างในแนวคิดของโลสไม่ใช่พื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่คือระบบของการใช้งาน ความสัมพันธ์ระหว่างระดับ และประสบการณ์ที่เปลี่ยนแปลงได้ในแต่ละจุดของการอยู่อาศัย ขณะที่พื้นผิวไม่ได้เป็นเพียงองค์ประกอบด้านรูปลักษณ์ แต่ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการสื่อสารลำดับชั้นภายในอาคารกับผู้ใช้งานอย่างมีนัยยะ

และหากเปรียบเทียบกับการวิเคราะห์แนวคิด Space–Surface ในงานออกแบบ Loos House และพัฒนาการก่อน–หลัง Raumplan ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 สถาปัตยกรรมอยู่ในระยะเปลี่ยนผ่านจากความงามเชิงประดับสู่ความหมายเชิงหน้าที่ อดอล์ฟ โลส คือผู้บุกเบิกแนวคิดที่มอง “พื้นที่ว่าง” (space) และ “พื้นผิว” (surface) ไม่ใช่แค่ส่วนประกอบของอาคาร แต่คือ กลไกเชิงวัฒนธรรม (cultural mechanism) ที่ทำหน้าที่กำหนดความรู้สึก การรับรู้ และการใช้งานของมนุษย์ภายในสถาปัตยกรรม แนวคิดนี้ได้รับการสื่อสารอย่างเป็นระบบใน Loos House (1910) ซึ่งถือเป็น

จุดเปลี่ยนสำคัญของการออกแบบ โดยโลสได้พัฒนาเทคนิค Raumplan หรือ “การจัดวางพื้นที่ในมิติลึก” แทนที่แผนผังสองมิติแบบดั้งเดิม เปิดโอกาสให้แต่ละห้องมีระดับความสูงที่ต่างกันตามฟังก์ชันการใช้สอย และเกิดลำดับของการเคลื่อนผ่านที่สัมพันธ์กับประสบการณ์การรับรู้พื้นที่ ในขณะเดียวกันโลสยังใช้เทคนิค Cladding หรือการ “ห่อหุ้มพื้นผิว” ด้วยวัสดุแท้ที่แตกต่างกันทั้งภายในและภายนอก เพื่อสร้างขอบเขตระหว่าง public และ private, ภายนอกและภายใน, ความเรียบง่ายกับความหรูหรา กลวิธีเหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงการตกแต่ง แต่คือการสื่อความหมายทางวัฒนธรรมและจริยธรรมของความเป็น “สมัยใหม่”



ภาพที่ 189 การสรุปแนวคิด Space–Surface *ของโลส จึงมิใช่เพียงทฤษฎีด้านรูปแบบหรือวัสดุ แต่คือการวางรากฐานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในมิติที่เชื่อมโยงกันระหว่าง พื้นที่–สัดส่วน–วัสดุ–ความรู้สึก*

หากเปรียบเทียบกับสถาปัตยกรรมก่อนหน้า เช่นงานของ Otto Wagner หรือ Heinrich Ferstel จะเห็นได้ว่าการจัดวางพื้นที่ยังคงยึดตามแกนสมมาตร และการตกแต่งผิวภายนอกยังสะท้อนอุดมคติแบบประวัติศาสตร์นิยม แต่หลังจากโลส แนวคิด Raumplan และการใช้พื้นผิวเพื่อจัดระเบียบพื้นที่ ถูกพัฒนาและสืบต่อในงานของ Le Corbusier, Josef Frank หรือแม้แต่ Mies van der Rohe ซึ่งต่างก็ตระหนักถึงบทบาทของ "พื้นผิว" ไม่ใช่เพียงผิวทางกายภาพ แต่คือเครื่องมือในการสร้างประสบการณ์ของพื้นที่

กล่าวโดยสรุป แนวคิด Space–Surface ของโลส จึงมิใช่เพียงทฤษฎีด้านรูปแบบหรือวัสดุ แต่คือการวางรากฐานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในมิติที่เชื่อมโยงกันระหว่าง พื้นที่–สัดส่วน–วัสดุ–ความรู้สึก ซึ่งยังคงส่งอิทธิพลอย่างลึกซึ้งมาจนถึงสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในปัจจุบันการวิเคราะห์เน้นที่

กรณีศึกษา Loos House (Looshaus, 1910–11) และแนวคิด Space–Surface ผ่านมุมมองก่อน–หลังการพัฒนาทฤษฎี Raumplan ของอดอล์ฟ โลส การวิเคราะห์ Loos House (Michaelerplatz 3, Vienna) ภายใต้กรอบแนวคิด Space–Surface และRepresentation–Operation ดังนี้

1. “Cladding” และพื้นผิวในฐานะรหัสทางวัฒนธรรม (Cladding and Surface as Cultural Code) โลส ใช้การหุ้ม (cladding) ด้านนอกอาคารเป็นสื่อแทนคุณค่าและการปฏิเสธ ornament ชั้นล่างของ Loos House ใช้หิน green Cipollino marble ซึ่งมีความหรูหรา สะท้อนมูลค่าทางเศรษฐกิจ ชั้นบนกลับใช้ stucco façade ที่เรียบ ไม่มี ornament แสดงถึงการปฏิเสธศิลปะแบบตกแต่ง การเปรียบเทียบพื้นผิวระหว่างระดับชั้น จึงไม่ใช่แค่ความงาม แต่คือการ "ประกาศจุดยืนทางวัฒนธรรม" การใช้ “พื้นผิว” (surface) เพื่อสร้างระบบความหมาย พื้นที่ภายนอกเป็นภาษาที่ใช้สื่อสารคุณค่าทางสังคม (representation) ในงานของอดอล์ฟ โลส “พื้นผิว” (Surface) ไม่ได้เป็นเพียงส่วนตกแต่งภายนอก หากแต่เป็น พรมแดนของการรับรู้ ที่เชื่อมโยงความรู้สึกของผู้อยู่อาศัยเข้ากับภายในและภายนอกของอาคาร ขณะเดียวกัน “การหุ้ม” หรือ Cladding กลายเป็นกลไกในการควบคุมความรู้สึก ความหมาย และบริบทของพื้นที่ในเชิงสังคมและวัฒนธรรม โลสใช้ Cladding เพื่อแยก “สิ่งแท้” (structure) ออกจาก “สิ่งปรากฏ” (surface) ด้วยจุดประสงค์ที่ไม่ใช่เพื่อปิดบัง แต่เพื่อ “ขับเน้น” และ “สร้างความหมาย” ผ่านวัสดุที่เลือกใช้ (เช่น หินอ่อน ไม้ โลหะ) โดยพิจารณาถึง ลักษณะทางวัฒนธรรมของวัสดุ และ ระดับของความเป็นสาธารณะ–ส่วนตัว ของพื้นที่นั้น ๆ กล่าวได้ว่า พื้นผิวในงานของโลส ไม่ใช่การตกแต่ง แต่เป็น “รหัสทางวัฒนธรรม” (Cultural Code) ที่สื่อถึงบทบาท สถานะทางสังคม และการจัดระเบียบของพื้นที่อยู่อาศัยอย่างลึกซึ้ง

2. ระหว่างการจัดวางพื้นที่ภายใน และ การสื่อสารภายนอก (Internal Spatial Organization vs External Representation แม้ façade เรียบง่าย แต่ภายในมีลำดับการใช้พื้นที่อย่างซับซ้อน ใช้ split-level เพื่อแยกพื้นที่ใช้สอยแต่ละระดับอย่างไม่สมมาตร การวางรากฐานสู่ Raumplan การวางพื้นที่แต่ละห้องไม่สัมพันธ์กับ façade โดยตรงภายใน (ภาวะของชีวิต) เป็นตัวกำหนดโครงสร้างมากกว่า ภายนอก (เปลือก) เทคนิคที่ใช้ คือ การลำดับพื้นที่แบบ “programmatic logic”การใช้บันไดและ transition space เป็นจุดหมุนในการจัดระเบียบพื้นที่และการซ่อนพื้นที่ด้วย paneling และ cladding ภายใน เพื่อแยกฟังก์ชัน/บรรยากาศ Internal Spatial Organization vs External Representation

ในแนวคิดของอดอล์ฟ โลส ความสัมพันธ์ระหว่าง “พื้นที่ภายใน” และ “การสื่อสารภายนอก” ไม่ได้เป็นเพียงเรื่องของรูปทรงหรือความสวยงามภายนอก แต่เป็นการ แยกบทบาท และหน้าที่ของพื้นที่กับผิวสถาปัตยกรรมอย่างเด็ดขาด โดยมีหลักคิดสำคัญดังนี้

ตารางที่ 15 แสดงการเปรียบเทียบระหว่าง การจัดวางพื้นที่ภายใน และ การสื่อสารภายนอก

ด้าน	Internal Spatial Organization	External Representation
แนวคิดหลัก	Raumplan – จัดพื้นที่ตามกิจกรรม	ปกปิด ไม่เปิดเผยโครงสร้าง
กลยุทธ์	การไล่ระดับพื้นที่ การใช้แสง วัสดุ	Facade เรียบง่าย / Cladding
จุดมุ่งหมาย	ประสบการณ์ของผู้ใช้งาน	การสร้างภาพลักษณ์ต่อสังคม
ผลลัพธ์	พื้นที่ไหลต่อเนื่อง/สัมผัสซับซ้อน	รูปทรงภายนอกไม่บอกเล่าภายใน

การจัดวางพื้นที่ภายใน (Internal Spatial Organization Raumplan) โลสพัฒนาแนวคิด Raumplan เพื่อจัดระเบียบ “พื้นที่ภายใน” ตามระดับการใช้งานและกิจกรรมของผู้ใช้ มากกว่าตามชั้นหรือโครงสร้างทางกายภาพแบบเดิม ภายในบ้านของเขา เช่น Villa Müller หรือ Steiner House จึงมีลำดับพื้นที่แบบ “ไหลลื่น” เชื่อมโยงกันในเชิงประสบการณ์ผ่านการเปลี่ยนระดับของพื้น, ระยะมอง, แสง และบรรยากาศ การจัดวางพื้นที่เช่นนี้มุ่งเน้นไปที่ ความรู้สึกของผู้ใช้งาน มากกว่าการสร้างความประทับใจต่อผู้พบเห็นภายนอก

การสื่อสารภายนอก (External Representation Façade) ตรงกันข้ามกับภายใน โลสออกแบบ “ภายนอก” ของอาคารให้ เรียบง่าย เงียบสงบ และไม่เปิดเผยฟังก์ชันภายใน ผิวอาคารภายนอก (Cladding) กลายเป็น เปลือก (Envelope) ที่ปกป้อง “ความเป็นส่วนตัว” และเน้น “ความเป็นสาธารณะ” ที่เหมาะสมกับบริบทของเมือง โลสวิจารณ์การออกแบบที่แสดงออกฟังก์ชันอย่างโจ่งแจ้ง เช่น สถาปัตยกรรมแบบอาร์นูโว ว่าเป็น “การตกแต่งเกินจำเป็น” และไม่เหมาะสมกับยุคสมัย

ตารางที่ 16 แสดงก่อน–หลัง การเปรียบเทียบแนวคิด Raumplan *และ* Surface *ของโลส*

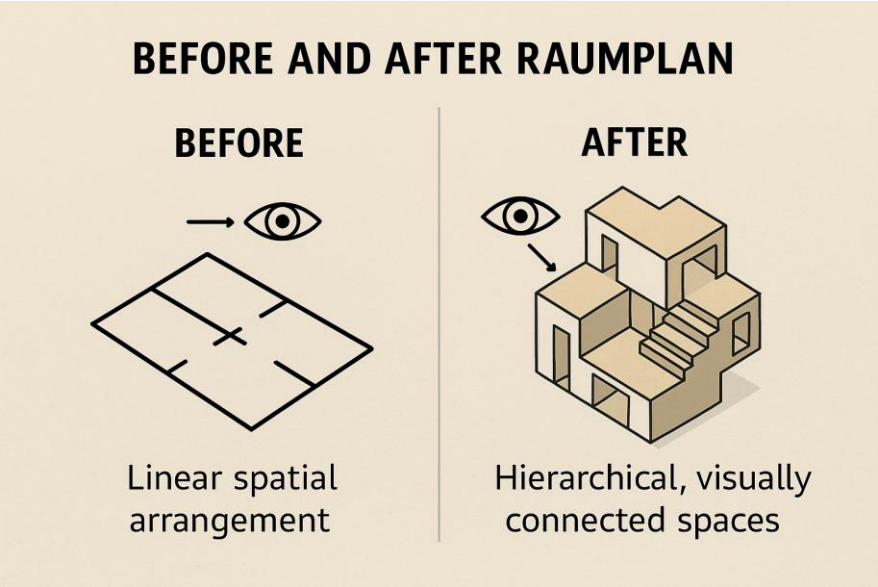
ลักษณะ	ก่อน Loos (เช่น Wagner, Art Nouveau)	Loos (Loos House, Raumplan)	หลัง Loos (เช่น Modernists)
Façade	เน้นสัดส่วน–ลวดลาย ตกแต่งภายนอก (decoration)	ปฏิเสธ ornament ใช้ cladding เพื่อสื่อความหมาย	ลด façade เหลือ function + grid system
Space	วางผังแบบสมมาตร (axial)	ใช้ลำดับระดับ split-level ภายใน	เปิด plan แบบ open space
Surface	ผิวคือ “ฉากสวย”	ผิวคือ “ภาษา” และ “อัตลักษณ์”	ผิวกลายเป็นส่วนของเทคโนโลยี (curtain wall)

ตารางที่ 17 แสดงตัวอย่างอาคารก่อนและหลังที่เชื่อมโยงแนวคิด

ช่วงเวลา	อาคาร	การจัดการ Space–Surface	ลักษณะพื้นที่	ลักษณะพื้นผิว	ความเชื่อมโยง
ก่อน Loos	Otto Wagner, Post Office Savings Bank (1906)	façade ใช้ aluminum cladding อย่างตั้งใจในการโชว์วัสดุใหม่ แต่ space ยังเป็นกล่อง	ฟังก์ชันแยกตามแผนผัง 2 มิติ	ผิวภายนอกสะท้อนโครงสร้าง, ใช้ออร์นาเมนต์แบบโมเดิร์น	ใช้ cladding ซ้อนความหมาย แต่พื้นที่ยังอยู่ในกรอบฟังก์ชันแยกแนวราบ
ช่วง Loos	Loos House (1910–11) Loos House, Villa Müller	façade สื่อคุณค่าทางสังคม, ภายในใช้ transition space ซับซ้อน	พื้นที่ลื่นไหลแบบ Raumplan	Cladding แยกโครงสร้าง–ความรู้สึก	Raumplan เป็น "Operation" ที่สะท้อนผ่าน “พื้นผิว” ที่แสดงบทบาทของห้องแต่ละประเภท
หลัง Loos	Mies van der Rohe, Farnsworth House (1951) Le Corbusier (Villa Savoye, 1931)	ผนังเป็น curtain wall โปร่งใส, interior เป็น flow space ต่อเนื่อง	Space as “free plan”, open and flowing	ผิวคือผิว–ไม่ปิดบังโครงสร้าง ใช้สีขาวเป็นพื้นฐาน	Loos สร้างความหมายผ่านวัสดุและลำดับห้อง Le Corbusier กลับเน้นความต่อเนื่องเปิดโล่ง

เทคนิคของ โลสใช้ “cladding” ในการแสดงความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ไม่ใช่การตกแต่ง ใช้ “Raumplan” เพื่อให้พื้นที่ภายในเป็นระบบการใช้ชีวิตที่ซับซ้อน มีจังหวะและลำดับ เทคนิค recurring ของโลส

1. การแยก façade กับ interior
2. ซ่อนระดับภายในผ่านเพดาน–ผนัง
3. ใช้วัสดุแท้ (stone veneer, wood panel) เพื่อสร้าง “surface with meaning”



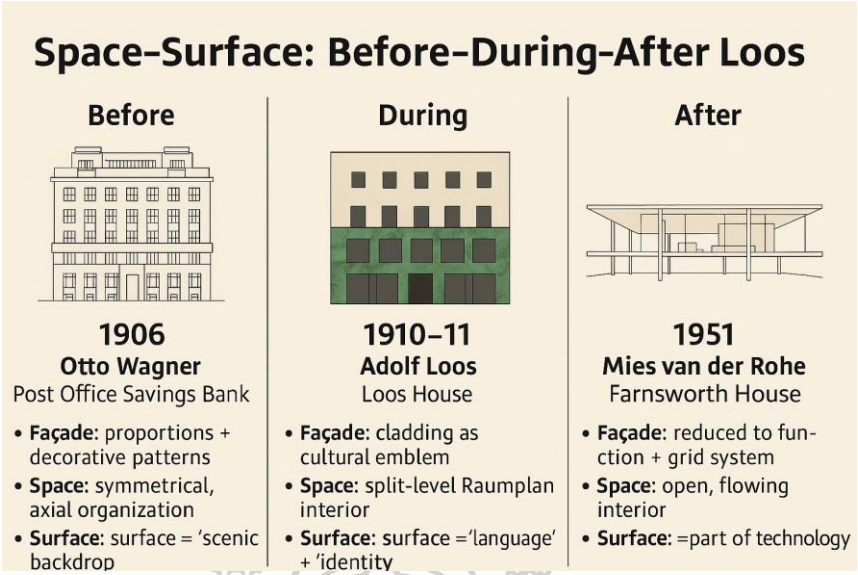
ภาพที่ 190 Space–Surface Timeline: Before–During–After Loos เปรียบเทียบพัฒนาการก่อน–หลัง Raumplan

1. เทคนิคการออกแบบพื้นที่ (Space) ใน Loos House

ใช้หลัก Raumplan ในการวางแผนผังแบบไม่ต่อเนื่องตามระนาบ (non-continuous plan) โดยยึดระดับความสูงของพื้นที่เป็นตัวกำหนดฟังก์ชันการใช้สอย พื้นที่เชื่อมโยงกันแบบซ้อนทับ โดยไม่ยึดรูปแบบแผนผัง 2 มิติ แต่สร้างความต่อเนื่องทางประสบการณ์ผ่านระดับสายตา การมองเห็น และจังหวะการเคลื่อนที่ “ห้อง” แต่ละห้องไม่ใช่โมดูลแยก แต่เป็นองค์ประกอบของระบบพื้นที่ที่มีลำดับชั้น (hierarchy) ทางฟังก์ชันและวัฒนธรรม

2. เทคนิคการออกแบบพื้นผิว (Surface) และ Cladding

ใช้เทคนิค “cladding” หรือการหุ้มผิวเพื่อ **แยกโครงสร้างออกจากการรับรู้ทางสายตา** วัสดุที่ใช้ (หินอ่อน, ไม้, ปูนฉาบ) ไม่เพียงตอบสนองความงาม แต่สื่อสารบทบาทของพื้นที่ เช่น บันไดใหญ่ใช้หินสีเข้มเพื่อเน้นพิธีกรรม, boudoir ใช้ไม้เพื่อให้ความอบอุ่นส่วนตัว ผิวภายนอกเรียบง่ายแต่แฝงแนวคิด “ต่อต้านออร์นาเมนต์” โดยยึดความจริงของวัสดุ (truth to materials)



ภาพที่ 191 Space–Surface Timeline: Before–During–After Loos



ภาพที่ 192 การเปรียบเทียบพัฒนาการก่อน–หลัง Raumplan

การวิเคราะห์ Looshaus เพื่อชี้ให้เห็นว่าแนวคิดของ โลสมิได้เพียงปฏิเสธ ornament แต่ “เสนอระบบคิดทางสถาปัตยกรรมใหม่” ที่เปลี่ยนผิวอาคารให้เป็นพรมแดนของความหมาย และเปลี่ยนพื้นที่ว่างให้เป็นสนามแห่งการรับรู้และพิธีกรรมของมนุษย์ แนวคิด Space–Surface ของเขาเป็นทั้ง ตัวแทน (Representation) และ กระบวนการ (Operation) ที่ทำงานร่วมกัน ไม่ใช่เพียงเพื่อสร้างความงาม แต่เพื่อขยายบทบาทของสถาปัตยกรรมในฐานะภาษาแห่งวัฒนธรรม

เทคนิคการออกแบบเชิงซ้ำของอดอล์ฟ โลส (Loos's Recurrent Strategies) จากการศึกษากรณี Looshaus และผลงานอื่น ๆ พบว่า อดอล์ฟ โลส ใช้กลยุทธ์ทางสถาปัตยกรรมซ้ำ ๆ อย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งสะท้อน "ทฤษฎีพื้นที่ว่าง–พื้นผิว" ที่เขาพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 เทคนิคหลัก ดังนี้

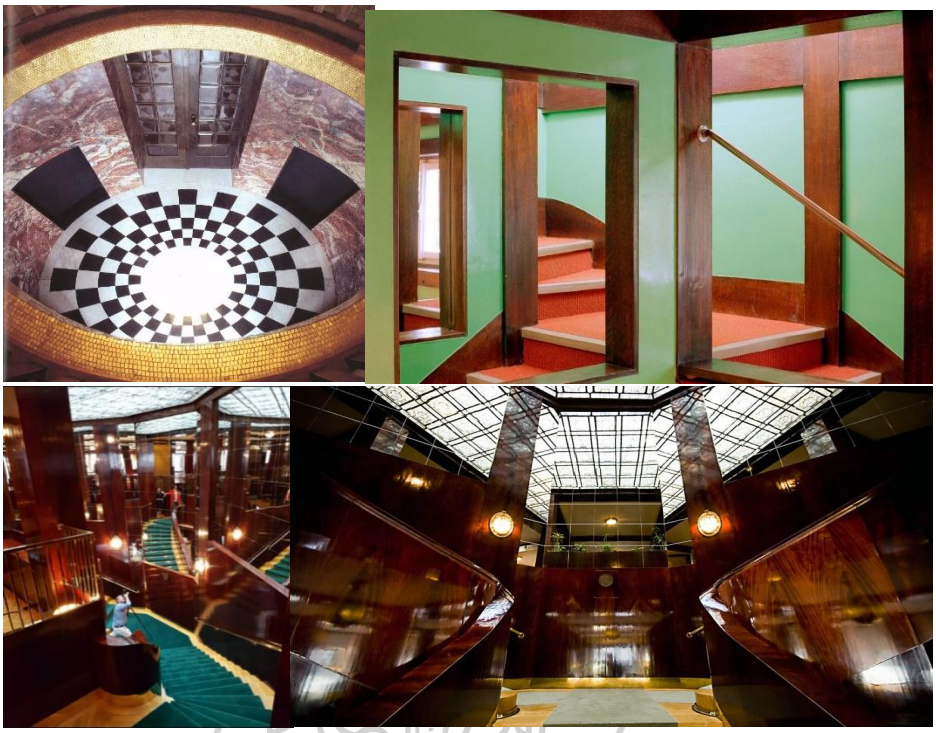
1. การแยกระบบภายใน–ภายนอก (Internal–External Duality) แนวคิดสำคัญของโลสคือการ "แยก" และ "เฉพาะบทบาท" ของพื้นที่ภายในกับรูปลักษณ์ภายนอก

ภายนอก ผิวอาคารเรียบง่าย ปราศจาก ornament แต่มีจังหวะ (rhythm) และสัดส่วน (proportion) ที่ถูกควบคุมอย่างเข้มงวด ตัวอย่างเช่น Façade ของ Looshaus แสดงระบบการจัดวางหน้าต่าง–เสาคู่ ที่สร้างความสมดุลโดยไม่ต้องใช้การตกแต่ง

ภายใน พื้นที่ถูกจัดอย่างซับซ้อนในมิติของระดับ ความสูงต่ำ และวัสดุ เพื่อสะท้อนการใช้งานและความรู้สึกที่แตกต่าง (Raumplan) แม้ Looshaus ยังไม่ใช้ Raumplan เต็มรูปแบบ แต่ได้วางรากฐานไว้แล้ว

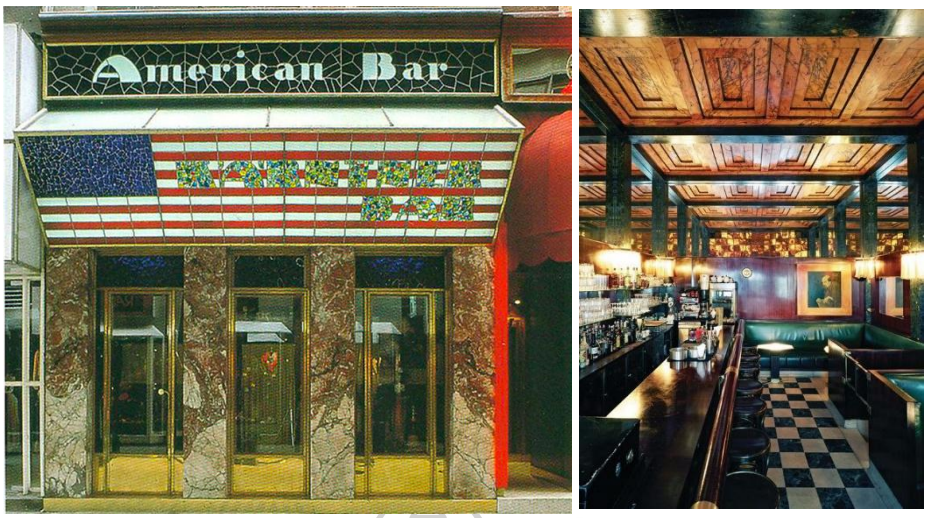


ภาพที่ 193 ภายนอก Façade ของ Looshaus แสดงระบบการจัดวางหน้าต่าง–เสาคู่ ที่สร้างความสมดุลโดยไม่ต้องใช้การตกแต่ง



ภาพที่ 194 ภายใน ของ Looshaus แสดงระบบการจัดวางภายใน พื้นที่ถูกจัดอย่างซับซ้อนในมิติของระดับ ความสูงต่ำ และวัสดุ เพื่อสะท้อนการใช้งานและความรู้สึกที่แตกต่าง (Raumplan) แม้ Looshaus ยังไม่ใช้ Raumplan เต็มรูปแบบ

2. Cladding = Representation + Operation โลสเสนอแนวคิด “cladding” (การหุ้มผิว) ให้มีบทบาทมากกว่าความสวยงามหรือการปิดบัง Cladding ใช้เพื่อแยก “สิ่งที่เป็น” (structure) ออกจาก “สิ่งที่เห็น” (appearance) พื้นผิวจึงกลายเป็นตัวกลางทางวัฒนธรรมที่ “สร้างความหมาย” มากกว่าเพียงการตกแต่ง ตัวอย่าง ผนังหินอ่อนใน American Bar ที่เสริมความรู้สึกสง่างามในพื้นที่ขนาดเล็ก ชั้นล่างของ Looshaus ที่ใช้แผ่นโลหะหุ้มผิว แยกบทบาทของโครงสร้างภายในอย่างชัดเจน



ภาพที่ 195 การออกแบบภายในบาร์อเมริกันในเวียนนา ผนังหินอ่อนใน American Bar ที่เสริมความรู้สึกสง่างามในพื้นที่ขนาดเล็ก ชั้นล่างของ Looshaus

3. การออกแบบลำดับการรับรู้ผ่านสายตา (Sequential Perception) โลสให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่และ “มุมมอง” ของผู้ใช้งาน โดยเฉพาะการควบคุม “ลำดับประสบการณ์” ที่เกิดขึ้นเมื่อเดินผ่านพื้นที่ จัดพื้นที่อย่างมีจังหวะสูง–ต่ำ, เปิด–ปิด, มืด–สว่าง ใช้วัสดุแตกต่างในแต่ละช่วงเพื่อสร้างอารมณ์และความรู้สึก Looshaus ยังไม่ใช้ Raumplan เต็มที่ แต่เริ่มทดลองจัดพื้นที่แบบแยกส่วนเพื่อสร้างการรับรู้เชิงลำดับ

กลยุทธ์ทั้งสามนี้สะท้อนความตั้งใจของโลสที่จะ “ควบคุมความรู้สึก” ผ่านสถาปัตยกรรม โดยพื้นผิว (Surface) ไม่ใช่เพียงสิ่งหุ้ม แต่เป็น “เครื่องมือทางวัฒนธรรม” ที่เชื่อมโยงกับพื้นที่ภายใน (Space) อย่างลึกซึ้ง นี่คือจุดเริ่มของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ไม่เพียง form follows function แต่ perception follows intention

บทเรียนและนัยยะทางทฤษฎีแนวคิดของโลสไม่ได้หยุดอยู่ที่การจัดการ “รูปทรง” ของอาคาร แต่เน้นไปที่การ สร้างความหมายทางวัฒนธรรม ผ่านพื้นที่–พื้นผิวที่สัมพันธ์กับการใช้ชีวิต ความรู้สึก และบทบาททางสังคมของผู้ใช้งาน การทำงานของ space และ surface ในงานของเขา ไม่แยกจากกัน หากแต่ “ต้องทำงานร่วมกัน” เพื่อสร้างประสบการณ์ทางสถาปัตยกรรมในระดับที่ลึกกว่าโครงสร้าง–รูปทรง

สรุปคำตอบงานวิจัย แนวคิด “พื้นที่ว่าง–พื้นผิว” ในงานของอดอล์ฟ โลสสะท้อนการเปลี่ยนผ่านจากการเป็นเพียงเครื่องมือในการตกแต่งหรือกำหนดฟังก์ชัน มาเป็นกลไกทางวัฒนธรรมที่ทำหน้าที่ทั้งเป็น “ตัวแทน” และ “การดำเนินงาน” ในสถาปัตยกรรม ซึ่งช่วยให้เราตระหนักว่า “การออกแบบพื้นที่” ไม่ใช่แค่การจัดแผนผัง แต่เป็นกระบวนการสร้างความหมายผ่านการห่อหุ้ม, การวาง

ลำดับความสัมพันธ์ และการเชื่อมโยงภายนอก–ภายในให้กลายเป็นโลกที่มนุษย์เข้าไปอยู่อาศัยและรับรู้ได้จริง

ข้อเสนอแนะในการวิจัย

จากแนวคิดข้างต้น งานวิจัยเสนอว่า พื้นที่ว่าง-พื้นผิว (Space–Surface) ของโลสควรถูกมองในฐานะ “กลไกเชิงวัฒนธรรม” ที่ทำงานในระดับโครงสร้างความคิด ไม่ใช่เพียงในเชิงเทคนิคการออกแบบ กล่าวคือ พื้นที่ว่างและพื้นผิวในงานของเขาไม่ได้มีหน้าที่ให้บริการการใช้งานเพียงอย่างเดียว แต่ยังทำหน้าที่เป็นเครื่องมือกำหนดวิธีที่มนุษย์รับรู้โลกภายนอก และภายในตัวเอง ผ่านวัสดุ แสง ระยะห่าง และลำดับของพื้นที่

แนวคิดนี้ยังคงมีอิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมร่วมสมัย โดยเฉพาะในงานที่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ ความซื่อตรงของวัสดุ และการหลีกเลี่ยงการประดับตกแต่งที่ปราศจากความหมาย ด้วยเหตุนี้ Space–Surface จึงอาจไม่ใช่เพียงแนวคิดของยุคสมัยหนึ่ง แต่เป็นกรอบคิดร่วมสมัย ที่สามารถต่อยอดสู่แนวทางใหม่ในการออกแบบสถาปัตยกรรมที่มีนัยทางวัฒนธรรมในอนาคต

พื้นที่ว่าง-พื้นผิว Space–Surface ในฐานะกลไกเชิงวัฒนธรรม (Cultural Operation Mechanism) จากการศึกษาทฤษฎีและงานออกแบบของอดอล์ฟ โลส แนวคิด “Space–Surface” ไม่สามารถจำกัดความได้เพียงในฐานะเครื่องมือออกแบบทางกายภาพเท่านั้น หากแต่ควรเข้าใจว่าเป็นกลไกเชิงวัฒนธรรม (Cultural Operation Mechanism) ที่สะท้อนวิธีคิด วิธีอยู่ และวิธีรับรู้โลกของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่

1. ไม่ใช่เพียง “ภาษาสถาปัตยกรรม” แต่คือ ระบบการมองโลก

ในงานของโลส พื้นผิว (Surface) ไม่ได้เป็นเพียงการตกแต่งหรือผิวหนังของอาคาร แต่คือสื่อกลางระหว่างโลกภายนอกกับภายใน เป็นพื้นที่ของการแปลความสัมพันธ์เชิงอำนาจ สถานะทางสังคม หรือวัฒนธรรม เช่น การห่อหุ้มที่ซื่อตรง ไม่เสแสร้ง เป็นการประกาศจุดยืนที่ต่อต้านความหลอกลวงของ façade ขณะเดียวกัน พื้นที่ว่าง (Space) ในแบบ Raumplan ก็ไม่ได้เป็นเพียงการจัดผัง แต่คือการกำหนดลำดับการรับรู้ สัมพันธ์กับกิจกรรมของมนุษย์แต่ละชนิด นั่นหมายความว่า Space ของโลสทำหน้าที่กำหนด วิธีการมีชีวิตอยู่ อย่างมีลำดับทางความรู้สึก

2. Cultural Mechanism: การจัดระเบียบประสบการณ์มนุษย์

แนวคิดนี้จึงเสนอว่า Space–Surface ไม่ใช่เพียง "output" ของการออกแบบสถาปัตยกรรม แต่คือ "mechanism" ที่กำหนด input ของประสบการณ์

– พื้นที่ไม่ใช่แค่ให้ใช้งาน แต่ “จัดการ” ความรู้สึก การเคลื่อนไหว และความคิดของผู้ใช้งาน

– พื้นผิวไม่ใช่แค่ให้มองเห็น แต่ “ชี้นำ” การอ่านอาคาร การรับรู้คุณค่า และขอบเขตของอัตลักษณ์

3. อิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

แม้โลสจะทำงานในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 แต่หลักคิดของเขาได้กลายเป็นรากฐานที่สะท้อนในสถาปัตยกรรมร่วมสมัยที่ เน้นวัสดุแท้จริง (Material Honesty) เช่น งานของ Peter Zumthor, Tadao Ando, หรือ Valerio Olgiati ที่ใช้วัสดุเป็นเครื่องมือในการสร้างความหมายโดยไม่ประดับให้ความสำคัญกับประสบการณ์ผู้ใช้งาน (Experiential Architecture) องค์ประกอบที่เรียบง่ายแต่ออกแบบอย่างลึกซึ้งเพื่อนำทางสายตา แสง การเคลื่อนไหว และความรู้สึก เช่นใน Siza หรือ Chipperfield ต่อต้าน façade culture และ consumer aesthetics โดยหลีกเลี่ยงการออกแบบเพื่อสร้างภาพภายนอกที่เกินจริงหรือแสดงออกทางการตลาด เช่น ในการวิพากษ์งานแฟชั่นของโลส แนวคิด Space–Surface ของอดอล์ฟ โลส จึงเป็นมากกว่าเครื่องมือเชิงสถาปัตยกรรม แต่คือ “กลไกทางวัฒนธรรม” ที่ทำงานในระดับโครงสร้างของการรับรู้ เป็นระบบที่ช่วยให้มนุษย์จัดการประสบการณ์ชีวิต ผ่านวัสดุ แสง สัดส่วน และลำดับของพื้นที่ และยังคงเป็นแนวคิดที่ทรงพลังในการออกแบบสถาปัตยกรรมในยุคปัจจุบันที่ต้องการความหมายมากกว่ารูปแบบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Amiri, M. (2016). Modern architecture and its role in changing the structure of urban aesthetics. *Journal of Architecture and Urbanism*, *40*(3), 182–192.

Anderson, S. (1988). *Architecture and the realist project: Otto Wagner's Moderne Architektur. In K. Nesbitt (Ed.), Theorizing a New Agenda for Architecture*. Princeton Architectural Press.

Ando, T. (1993). *Tadao Ando: The colours of light (R. De Alba, Ed.)*. Phaidon Press.

Ando, T. (2002). *Tadao Ando: Conversations with students*. Princeton Architectural Press.

Beatriz, C. (1992). *Architectureproduction*. Princeton Architectural Press.

Bertoni, F. (2002). *Minimalist architecture*. Birkhäuser.

Bötticher, K. (1846). *Die Tektonik der Hellenen: Eine wissenschaftliche Darstellung der Grundsätze der griechischen Baukunst mit Rücksicht auf deren Anwendung in der Gegenwart.* Potsdam: Verlag von Ferdinand Riegel.

Breitschmid, M. (2004). *Otto Wagner and the Stehlin Manifesto: The theory of modern architecture in Vienna, 1890–1910*. Verlag Niggli.

Cerver, F. A. (1997). *The architecture of minimalism*. Arco Editorial.

Ching, F. D. K. (2007). *Form, space, and order (3rd ed.).* John Wiley & Sons.

Collins, C. (1986). *Theories of Modern Architecture*. London: Oxford University Press.

Colomina, B., & Bloomer, J. (1992). *Sexuality and space*. Princeton Architectural Press.

Corbusier, L. (1986). *Towards a new architecture (F. Etchells, Trans.)*. Dover Publications. (Original work published 1923).

Corbusier., L. (1925). *Vers une architecture*. Paris: Editions Crès.

D'Mello, D., Finlay, J., Baguley, T., & Askarian-Amiri, M. . (2016). The development of architectural style in the modern era: Implications of industrialisation and mass production. *International Journal of Architecture and Urban Development*, *6*(2).

Değirmenci, B., & Pilehvarian, M. . (2018). Spatial-Surface Relationship in Adolf Loos's Architecture: An Analysis of Raumplan. *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, *6*(1), 156–175.

Değirmenci, F., & Pilehvarian, M. (2018). Interiority and the role of cladding in Adolf Loos's residential architecture. *Journal of Architectural Theory and Design*, *12*(3), 221–239.

Eizenberg, J. (1981). *Space and meaning in architectural design*. (Master's thesis, University of California, Berkeley).

Evenson, N. (1969). *Le Corbusier: The machine and the city*. George Braziller.

Forty, A. (2000). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson.

Frampton, K. (1992). *Modern architecture: A critical history (3rd ed.)*. Thames and Hudson.

Frampton, K. (1995). *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. The MIT Press.

Frampton, K., & Futagawa, Y. . (1983). *Modern architecture 1851–1945*. Rizzoli.

Francis, H. (1988). *Otto Wagner and the Aesthetic of Representation. In Architectural Thought in the Nineteenth Century*. Cambridge University Press.

Haiko, P. (1988). *Decorative elements and symbolic function in industrial architecture. In J. Summerson (Ed.), The architectural language of the industrial age*. Yale University Press.

Herrmann, W. (1984). *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Islami, L. (2009). *The role of surface in contemporary architecture (Master's thesis, Politecnico di Milano)*. Politesi.https://www.politesi.polimi.it/.

Kulka, H. (1994). *Adolf Loos: The Work of the Architect*. London: Artifice Books.

Loos, A. (1898). *Die Wage*. In A. Wang (Ed.), Ornament and Crime: Selected Essays. Riverside, CA: Ariadne Press.

Loos, A. (1908). *Ornament and crime [Ornament und Verbrechen]*. In Adolf Loos: Collected Articles and Essays (p. 172). (Original work published 1908).

Loos, A. (1930). *Raumplan and Spatial Austerity in Villa Müller*. In Collected Architectural Writings.

Loos, A. (1931). *On Architecture*. Vienna: Original publication.

Loos, A. (1982). *Spoken into the Void: Collected Essays 1897–1900 (J. Wood, Trans.)*. MIT Press.

Loos, A. (1992). *Building Materials. In A. Opel (Ed.), Spoken into the Void: Collected Essays 1897–1900*. Institute for Architecture and Urban Studies and M.I.T. Press. (Original work published 1898).

Loos, A. (2014). *Building in the Mountains. In A. Loos, Why a Man Should Be Well-dressed: Appearances Can Be Revealing*. DoppelHouse Press.

Loos, A. (2014). *Ornament and Crime: Selected Essays*. Ivan R. Dee.

Lozanovska, M. (2015). *Ethics of the urban: The city and the spaces of the political*. Springer.

Mallgrave, H. F. (1996). *Modern architectural theory: A historical survey, 1673–1968.* Cambridge University Press.

Mallgrave, H. F. (2006). *The architect's brain: Neuroscience, creativity, and architecture*. Wiley-Blackwell.

Moravánszky, Á. (2017). *Competing visions: Aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867–1918*. Birkhäuser.

Norberg-Schulz, C. (1988). *Architecture: Meaning and place*. Electa/Rizzoli.

Risselada, M. (1989). *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930*. Delft University Press.

Schwartz, F. J. (2015). The emergence of the modern concept of architectural space. *In H. F. Mallgrave & C. Robinson (Eds.), Architecture theory since 1968. Columbia University Press.*

Semper, G. (1834). *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten: Als Einleitung zu einer künftigen Arbeit über denselben Gegenstand*. Leipzig: Literarisch-artistische Anstalt.

Semper, G. (1851). *The four elements of architecture and other writings (H. F. Mallgrave & W. Herrmann, Eds. & Trans.)*.

Sharp, D. (1966). *Modern architecture and expressionism*. George Braziller.

Sitte, C. (1945). *The Art of Building Cities: City Building According to Its Artistic Fundamentals*. New York: Reinhold Publishing.

Stroll, A. (1988). *Surfaces*. University of Minnesota Press.

Taylor, M. C. (2003). *The moment of complexity: Emerging network culture*. University of Chicago Press.

Tournikiotis, P. (2002). *The historiography of modern architecture (R. Dalven, Trans.)*. MIT Press. (Original work published 1999).

Vitruvius. (1914). *The Ten Books on Architecture*. Trans. M. H. Morgan. New York: Dover Publications.

Wright, F. L. (1928). *The meaning of architecture: Essays for the Chicago Architectural Club*. Horizon Press.

Wright, F. L. (1954). *The natural house*. Horizon Press.

ฉัตร์ชัย, เ. (2550). องค์ประกอบสถาปัตยกรรมเบื้องต้น. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ต้นข้าว, ป. (2549). ความรู้เบื้องต้นทางสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: บริษัท ภูมิบัณฑิต จำกัด.

ต้นข้าว, ป. (2550). แนวคิดพื้นผิว: การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการออกแบบทางสถาปัตยกรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ต้นข้าว, ป. (2553). สถาปัตยกรรม: ความรู้เบื้องต้นและกรณีศึกษา. กรุงเทพฯ: บริษัท ภูมิบัณฑิต จำกัด.

ต้นข้าว, ป. (2558). ผิวสถาปัตยกรรม: การเปลี่ยนแปลงจากแนวคิดสู่การรับรู้ในสถาปัตยกรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: บริษัท ภูมิบัณฑิต จำกัด.

ต้นข้าว, ป. (2561). การสื่อสารของผิว: ผิวทางสถาปัตยกรรมในฐานะการสื่อสารเชิงความหมาย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ผุสดี, ร. (2530). ทัศนศิลป์กับการออกแบบ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนต์ชัย, บ. (2553). สถาปัตยกรรม: ภาษาแห่งชีวิต. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สภาวิทย์, ด. (2547). ภววิทยาของพื้นผิวในกระบวนการออกแบบสถาปัตยกรรมร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล ภดารี กิตติวัฒนวณิช

วุฒิการศึกษา พ.ศ. 2557 ปริญญาโทสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสถาปัตยกรรมภายใน (Master of Architecture Program in Interior Architecture) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

พ.ศ. 2551 ปริญญาตรีสถาปัตยกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ สาขาสถาปัตยกรรมภายใน (Bachelor of Architecture Program in Interior Architecture) มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

ผลงานตีพิมพ์ "การศึกษาวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ว่าง-พื้นผิวภายในสถาปัตยกรรมของอดอล์ฟ โลส".วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์ สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ปีที่ 12 ฉบับที่ 3 (เดือนกันยายน-ธันวาคม 2568) https://doi.org/10.60101/faraa.2025.274392

"ความสัมพันธ์พื้นที่ว่าง พื้นผิวทางสถาปัตยกรรมโดย กอตต์ฟรีด เซมเปอร์ ออตโต วาร์กเนอร์ อดอล์ฟ โลสและ เพเทอร์ เบเรนส์"
ตีพิมพ์ในวารสารสิ่งแวดล้อมสรรค์สร้างวินิจฉัย (Built Environment Inquiry – BEI) ปีที่ 25 ฉบับที่ 69/1 (มกราคม - เมษายน 2569) เลขมาตรฐานสากล ISSN : 2651-1185
(Online) สำหรับเผยแพร่ออนไลน์