

05

ช่องว่างในศิลปะและ สถาปัตยกรรม: การสื่อความหมายแฝง และการก่อสร้าง

ริวสึเคะ คิโด¹

พิษณุ ศุภนิมิตร²

ปรีชา เทาทอง³

ยુสะคุ อิมามุระ⁴

ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์⁵

รับบทความ: 7 เมษายน 2567 / แก้ไข: 28 พฤษภาคม 2567 / ตอรับตีพิมพ์: 4 มิถุนายน 2567

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5>

¹ นักศึกษาปริญญาโท สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร;
คณาจารย์บัณฑิต โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว, e-mail: ryusuke_kido@yahoo.co.jp

² ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: pishnusup@gmail.com

³ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: taothongpsg@gmail.com

⁴ ศาสตราจารย์ โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว,
e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

⁵ ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: chaiyosh@gmail.com

บทคัดย่อ

ศิลปะตะวันตกโดยพื้นฐานวางอยู่บนความสมบูรณ์แบบของรูปทรงตามอุดมคติของยุคสมัย การเน้นที่รูปทรงทำให้ช่องว่างถูกละทิ้งในฐานะองค์ประกอบที่ไม่มีความสำคัญแต่อย่างใด จนกระทั่งศิลปะสมัยใหม่ที่ช่องว่างเริ่มปรากฏตำแหน่งแห่งที่ของตนเองขึ้นและศิลปินก็ได้ทดลองอย่างเต็มที่ที่เล่นที่จริง ค้นคว้าหาแนวทางสร้างสรรค์หลายแนวทางจนกระทั่งหลายท่านประสบความสำเร็จ สำหรับผู้ชม รูปทรงและช่องว่างสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมเช่นเดียวกันกับสื่อความหมายในเจตนาของศิลปิน บทความนี้ตั้งใจศึกษาศักยภาพของช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 20 ถึงต้นศตวรรษที่ 21 โดยอาศัยวิธีการของสัญศาสตร์โครงสร้างและปรัชญารื้อสร้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำงานของสัญญาณในการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝง ผลการศึกษาเป็นดังนี้ 1) รูปทรงและช่องว่างเปิดเผยให้เห็นการดำรงอยู่/การไม่ปรากฏขององค์ประกอบในงานชิ้นนั้น ๆ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างสถานะทั้งสองเผยให้เห็นความหมายใหม่ๆ ดังตัวอย่างในผลงาน “Oval Sculpture” ของบาร์บารา เฮปเวิร์ธ และ “Large Two Forms” ของเฮนรี มัวร์ 2) การสื่อความหมายโดยสัญญาณหลายตัวย่อมประกอบกันขึ้นตามบริบททางสังคมวัฒนธรรมของผู้ชมด้วย ดังตัวอย่างงานของแอนโทนี กอร์มลีย์ที่สื่อความหมายแฝงถึงศาสนาพุทธและคริสต์ได้ ดังตัวอย่างงาน “Sense” และ “Flesh” 3) กระทั่งการสื่อความหมายว่า “นี่คืองานศิลปะ” ก็ต้องอาศัยสัญญาณหลายตัวประกอบกัน ดังตัวอย่างงาน “L’Origine du Monde” ของอานิช คาปูร์ 4) ในฐานะที่สถาปัตยกรรมสื่อความหมายโดย อาศัยสัญญาณประกอบกันอย่างซับซ้อนอยู่แล้ว เมื่อสถาปนิกตั้งใจจะปรับเปล่งภาษาทางสถาปัตยกรรมทำให้ความหมายแฝงของงานทรงพลังและทรงความหมายอย่างยิ่ง ความทรงจำและประวัติศาสตร์จะถูกรักษาเอาไว้ในกระบวนการเปลี่ยนรูปนี้ ดังตัวอย่างงาน “พิพิธภัณฑสถานแห่งเบอร์ลิน” ของแดเนียล ลิเบสคินด์ 5) สำหรับการสร้างงานจากสถาปัตยกรรมเก่าในแนวทางที่ศิลปินทำกับวัตถุสำเร็จรูปที่ดำรงอยู่แล้ว ด้วยกระบวนการรื้อสร้างที่ชัดเจน สัญญาณจะเสียความหมายดั้งเดิมในขณะที่ได้ความหมายใหม่ในเวลาเดียวกัน ดังตัวอย่างงาน “Bronx Floor: Floor Above, Ceiling Below” “Splitting” และ “Conical Intersect” ของกอร์ดอน มัตตา-คลาร์ก

คำสำคัญ: ช่องว่าง / ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม / วัตถุสำเร็จรูป / รื้อสร้าง / รูปสัญญาณและความหมายสัญญาณ / ความหมายตรงและความหมายแฝง

วิธีอ้างอิง

วิวิธเค เคโค, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เกาทอง, ยุสะคุ อิมามูระ และ ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์. (2567). ช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรม: การสื่อความหมายแฝงและการรื้อสร้าง. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 12(1), 113-142. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5>



© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

05

Voids in Art and Architecture: Connotation and Deconstruction

Ryusuke Kido¹
Pishnu Supanimit²
Preecha Thaothong³
Yusaku Imamura⁴
Chaiyosh Isavorapant⁵

Received: April 7, 2024 / Revised: May 28, 2024 / Accepted: June 4, 2024

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5>

¹ Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Silpakorn University; Ph.D. Course, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: ryusuke_kido@yahoo.co.jp

² Emeritus Professor, Graphic Arts Department, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: pishnusup@gmail.com

³ Emeritus Professor, Thai Art Department, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: taothongpsg@gmail.com

⁴ Professor, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

⁵ Professor, Ph.D., Art Theory Department, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: chaiyosh@gmail.com

Abstract

The foundation of Western art is based on form perfection, shaped by the ideologies of each era. The emphasis on form often led to disregarding voids, which were considered insignificant elements. It was not until the emergence of modern art that voids began to assert their position, with artists experimenting with them ironically and successfully. Both forms and voids convey explicit and implicit meanings within the socio-cultural context of each viewer and reflect the artist's intentions. This article explores the potential of voids in 20th century to early 21st century art and architecture based on structural semiotics and deconstruction philosophy especially denotation and connotation of signs. The findings are as follows: 1) Forms and voids reveal the presence or absence of components in each art piece, and their interactions unveil new interpretations, as exemplified in works such as Barbara Hepworth's "Oval Sculpture" and Henry Moore's "Large Two Forms." 2) The conveyance of meaning through multiple signs is influenced by the socio-cultural context of each viewer, exemplified by Antony Gormley's works, which subtly allude to Buddhist and Christian philosophies, as seen in "Sense" and "Flesh." 3) Declaring that "this is art" requires the convergence of different signs, as evidenced in works such as Anish Kapoor's "L'Origine du Monde." 4) Architectural communication relies on the complexions of signs, and deliberate alterations by architects can create an architectural language that becomes profound and meaningful. This transformation process preserves memory and history, as exemplified by Daniel Libeskind's "Jewish Museum Berlin." 5) In the case of existing historical architecture, as the artist had done it with readymade object, the process of deconstruction results in the simultaneous loss of original meanings and the acquisition of new ones. Examples include Gordon Matta-Clark's works like "Bronx Floor: Floor Above, Ceiling Below", "Splitting", and "Conical Intersect."

Keywords: Void / Sculpture and Architecture / Ready Made Object / Deconstruction / Signifier and Signified / Denotation and Connotation

Citation

Kido, R., Supanimit, P., Thaonthong, P., Imamura, Y. & Isavorapant, C. (2024). Voids in Art and Architecture: Connotation and Deconstruction. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 12(1), 113-142. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5>



© 2024 by the author(s); Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts). This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

บทนำ

มีเหตุการณ์หนึ่งซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญไปทั่วโลกเมื่อ ค.ศ. 2001 คือเหตุการณ์การทำลายพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่แกะสลักลงบนหน้าผาหินที่ประเทศอัฟกานิสถานที่เรียกกันว่าพระพุทธรูปบามิยานด้วยการระเบิด ผลของการทำลายทำให้องค์พระพุทธรูปหายไป เหลือแต่ช่องโหว่ที่เกิดจากการแกะสลักเพราะไม่ได้ทำลายตัวหน้าผาไปด้วย แม้ว่าแทบทุกคนจะกล่าวถึงการทำลายนี้อย่างเสียใจแต่กลับมีบางทัศนะที่ให้ความเห็นว่าการหายไปของ “ตัวรูป” กลับทำให้อีกด้านหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา นั่นคือตัวพื้นที่ว่างหรือช่องว่าง ซึ่งสะท้อนปรัชญาของพุทธศาสนาว่าด้วยความว่างได้ดีกว่าครั้งที่มียุโรปะปรากฏอยู่เสียอีก อย่างไรก็ตาม พึงตระหนักว่าถ้าบริเวณนี้เป็นพื้นที่ว่างตั้งแต่แรกโดยไม่มีรูปจะไม่สามารถสร้างปรากฏการณ์นี้ได้ เพราะย่อมมีการตีความอย่างกว้างขวางสุดแท้แต่พื้นฐานทางสังคม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของผู้ดูจะเป็นมาอย่างไร

การดำรงอยู่กับการขาดหายไป (presence-absence) ของรูปประติมากรรมจึงเป็นปรากฏการณ์ที่สื่อความหมายจากการอยู่คู่กันหรือมีปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับปรัชญาหรือสร้าง (Deconstruction philosophy) (Wines, 1989: 137-138) และงานศิลปะที่สื่อความหมายจากกระบวนการหรือทำลายรูปเพื่อให้เกิดการหายไปที่จะย้อนกลับมาสร้างปฏิสัมพันธ์กับรูปที่ยังคงปรากฏอยู่ การขาดหายไปหรือไม่สมบูรณ์ของรูปที่จะเปลี่ยนความหมายของงานโดยรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่ว่าวัตถุดั้งเดิมนั้นมีความหมายที่เฉพาะเจาะจงในบริบททางสังคมวัฒนธรรมหนึ่ง ดังเช่นกรณีพระพุทธรูปบามิยานที่ย่อมสื่อประเด็นเรื่องความว่างเข้ากับบริบทของพุทธศาสนาเป็นหลัก บทความนี้ตั้งเป้าที่จะศึกษาความหมายที่เลื่อนไหล เปลี่ยนจากการดำรงอยู่/การขาดหายไปจากกระบวนการสร้างช่องว่างลงบนวัตถุที่มีตัวตนและความหมายอยู่แล้วในสังคมหนึ่งๆ โดยอาศัยวิธีการจากปรัชญาหรือสร้างที่ตรวจสอบความเลื่อนไหลของความหมายจากรูปสัญลักษณ์และความหมายสัญลักษณ์ (signifier/ signified) เพื่อศึกษาว่ากระบวนการสร้างช่องว่างทำให้ความหมายที่ไม่เคยมีอยู่ปรากฏตัวขึ้นมาได้อย่างไรและทำงานร่วมกับความหมายเดิมอย่างไร นอกจากนี้จะตรวจสอบกระบวนการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงที่สัญลักษณ์ในงานศิลปะและสถาปัตยกรรมทำงานเพื่อคว่ำเมื่อศิลปินหรือสถาปนิกทำงานเปลี่ยนรูปสัญลักษณ์แล้วความหมายแฝงปรากฏขึ้นอย่างไรและทำงานอยู่บนบริบททางสังคมวัฒนธรรมอย่างไร

ช่องว่าง (void) ในงานประติมากรรมสมัยใหม่

ประติมากรรมเป็นหนึ่งในการแสดงออกทางศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งในประวัติศาสตร์มนุษย์ อย่างไรก็ตามการแสดงออกของประติมากรรมที่มีทั้งแบบนูนต่ำ นูนสูงมาจนกระทั่งประติมากรรมลอยตัวนั้น มีศักยภาพแตกต่างกัน เจตนาของประติมากรในการสื่อความนั้นก็ย่อมแตกต่างกัน

ประติมากรและกวี โคทะโร ทะคะมุระ (Kōtarō Takamura ค.ศ. 1883-1956) กล่าวไว้ว่า

...สำนึกในการสร้างภาพแกะสลักนั้นกับการสร้างภาพแกะสลักสามมิตินั้นแตกต่างกัน การแกะภาพสลักนั้นเป็นการดำรงอยู่ในโลกอยู่แล้ว ดังนั้นหลังจากการแกะแล้วจึงเป็นการสร้างสิ่งซึ่งดำรงอยู่ในโลกแล้วเท่านั้น แต่การสร้างประติมากรรมสามมิติคือการสร้างโลกด้วยการสร้างรูปทรง การลากเส้นลงไปบนหินผา บนผนังถ้ำ หรือบนสุสานเป็นต้นกำเนิดของการแกะสลักภาพปูนอยู่บ่อยครั้ง เป็นโลก (จักรวาล) ของมนุษย์ยุคแรก งานปูนต่ำแบบนี้ถือว่าไม่เป็นความอยากสร้างโลก เป็นสำนึกของการดึง/สร้างโลกออกมา งานประติมากรรม 3 มิติจึงเป็นการสร้างโลกกับการสร้างสิ่งซึ่งมีขนาดเท่าจริง เป็นการสร้างรูปกับสร้างโลก ทำให้ถึงต้องสร้างโลกลงไปบนวัตถุที่แข็งขนาดนั้น นี่คือคำตอบของการถือกำเนิดของประติมากรรม... (高村 光太郎, 1973: 167)

ความหมายของประติมากรรมคือการสร้างโลกซึ่งเหมาะสมกับพัฒนาการของมนุษย์ในยุคแรกและในยุคที่ประติมากรรมเองยังไม่ถูกตั้งคำถามเกี่ยวกับความหมายของตนเอง แต่ในโลกร่วมสมัยที่ประติมากรรมเองก็มีบทบาทที่ต้องสื่อสารเนื้อหาของสังคมควบคู่ไปกับการสร้างความงามหรือสัญลักษณ์ทางศาสนา ความหมายของประติมากรรมอาจจะไปอยู่ที่การโลกที่การสื่อความหมายในระดับต่าง ๆ มีความสำคัญมากขึ้น

นับตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 การแตกกระจายของมนทัศน์เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรม ในทางวิชาการ เกิดแนวคิดหลายประการที่ยังคงเป็นแนวคิดในการมองมนุษย์ โลกและสังคม เช่น จิตวิเคราะห์ มาร์กซิสม์ ภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง เป็นต้น อันเป็นแนวคิดที่คลี่คลายใช้กันมาจวบจนปัจจุบัน ในทางศิลปะก็เป็นดังที่ทราบกันคือเกิดแนวทางศิลปะจำนวนมาก ศิลปะเริ่มตั้งคำถามกับรูปทรงและความหมายของงานเอง ซึ่งเป็นไปในหลายแนวทาง ตัวอย่างเช่น สถาปัตยกรรมที่เริ่มมีการกล่าวถึง พื้นที่ว่าง (space) หรือช่องว่างว่าน่าจะเป็นสาระของงานมากกว่าตัวรูปทรงอาคารที่เคยเป็นมาในอดีต ในกรณีของประติมากรรม ประติมากรเริ่มให้ความสนใจการที่รูปทรงขาดหายไปหรือไม่สมบูรณ์ กรณีของอ็อกุสต์ โรแดง (August Rodin ค.ศ.1840-1917) เป็นตัวอย่างแรกๆ ของการสะสมประติมากรรมจากอดีตที่แตกหักไม่สมบูรณ์แต่โรแดงเองพิจารณาว่ามีความงามและก็ได้สร้างงานที่มีลักษณะแบบไม่สมบูรณ์ไว้หลายชิ้น ทำให้ประติมากรท่านอื่นเริ่มเห็นความเป็นไปได้ที่จะสร้างประติมากรรมจากรูปทรงที่ไม่ต้องสมบูรณ์ในตัวเอง ยกตัวอย่างเช่นในการแกะสลักหรือปั้นรูปทรงมนุษย์ ตามประเพณีต้องทำเต็มตัว ครึ่งตัวหรือหัว ไม่มีแนวคิดของการสร้างรูปทรงเต็มตัวแต่แขนหรือขาขาดหายไป เพราะนั่นย่อหมายถึงประติมากรรมชิ้นนั้นไม่สมบูรณ์ แต่การเล็งเห็นว่ารูปร่างที่ไม่สมบูรณ์นั้นก็ประติมากรรมได้ต่อนับว่าเป็นมรดกของศิลปะสมัยใหม่

ความไม่สมบูรณ์ในงานประติมากรรมทางหนึ่งมาจากการขาดหายไปของตัวรูปที่ควรจะมี ในอีกทางหนึ่งเป็นการค้นพบว่าช่องว่างที่เป็นองค์ประกอบที่เกิดขึ้นเพิ่มเติมขึ้นมาจากการสร้างตัวรูปนั้นทำให้ความหมายของประติมากรรมอุดมสมบูรณ์ขึ้นหรือหลากหลายขึ้น ศิลปินหลายท่านได้ทำการทดลองเช่น

เฮนรี มัวร์ (Henry Moore ค.ศ. 1898-1986) และ บาร์บารา เฮปเวิร์ธ (Barbara Hepworth ค.ศ. 1903-1975) ทั้งสองท่านนี้เป็นหนึ่งในประติมากรที่เล็งเห็นศักยภาพของช่องว่างว่าเป็นสาระของประติมากรรมที่ทำงานร่วมกับรูปทรงนามธรรม นูนและเว้าเข้าออกสัมพันธ์กับรูปของช่องว่างและอากาศที่ไหลผ่านราวกับจะเชื่อมต่อกับอากาศที่ไหลผ่านตัวคนโดยรอบ ความอุดมสมบูรณ์ของความหมายนี้เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์รูปแบบใหม่ระหว่างประติมากรรมกับคนผ่านทางอากาศที่ไหลผ่านและไหลเวียนรอบตัวรูป

การแกะสลักรูปทรงนั้นเพื่อเป็นการแสดงปริมาตร (volume) งานของเฮปเวิร์ธช่วงแรกนั้นเป็นการแกะสลักที่แสดงปริมาตรเพียงอย่างเดียว หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ แยกปริมาตรออกจากกันแล้วเห็นช่องว่างที่สร้างปฏิสัมพันธ์กับปริมาตรของวัสดุ ไม่ว่าจะเป็นไม้หรือหินที่เธอแกะและเป็นสำนึกใหม่ของการพิจารณาเห็นช่องว่างว่าเป็นสาระสำคัญของงานประติมากรรมด้วย ตัวอย่างเช่นงานชื่อ *Oval Sculpture* (1943) (ภาพที่ 1) ที่ชักชวนให้ผู้ชมตั้งสมมติฐานใจเข้าสู่ความเคลื่อนไหวของอากาศผ่านการที่รูปทรงและช่องว่างทำงานร่วมกัน

งานของเฮนรี มัวร์หลายชิ้นก็มีการใช้ช่องว่างเป็นสาระสำคัญของงานควบคู่ไปกับรูปทรงและปริมาตร เช่น *Large Two Forms* (ค.ศ. 1966-69) (ภาพที่ 2) แม้รูปทรงโดยรวมจะเป็นปริมาตรที่สมบูรณ์และหนักแน่นราวกับงอกหรือเติบโตขึ้นมาจากพื้นดินแล้วค่อย ๆ ถูกบิด หมุน วน เชื่อมต่อกันจนกลายเป็นประติมากรรมขนาดใหญ่ ช่องว่างทำหน้าที่สำคัญในการทำงานเชื่อมต่อรูปทรงสองรูปนี้เข้าด้วยกัน



ภาพที่ 1

Barbara Hepworth, Oval Sculpture, 1943, cast 1958

หมายเหตุ. จาก *Oval Sculpture (No.2)*, by B. Hepworth, 1967, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953>). Copyright by Barbara Hepworth Bowness



ภาพที่ 2

Henry Moore, Large Two Forms, 1966-69.

หมายเหตุ. จาก *Henry Moore, Large Two Forms, 1966-69*, by H. Moore, 1966, Elephant (<https://elephant.art/take-a-walk-enjoying-art-outdoors/henry-moore-large-two-forms-1966-69-reproduced-by-permission-of-the-henry-moore-foundation-courtesy-yorkshire-sculpture-park-photo-c-jonty-wilde/>). Copyright by Jonty Wilde

ช่องว่างในฐานะสัญลักษณ์

ช่องว่างที่กลายเป็นสาระสำคัญของงานมาปรากฏขึ้นอีกครั้งผ่านทางรูปทรงของมนุษย์ในงานของ แอนโทนี กอร์มลีย์ (Anthony Gormley เกิดค.ศ. 1950) กอร์มลีย์เป็นประติมากรที่สนใจความหมายของความเป็นมนุษย์อย่างลึกซึ้งและแสดงออกผ่านรูปทรงมนุษย์ในรูปแบบที่หลากหลาย โดยหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญเป็นการสร้างความหมายของงานผ่านการสร้างช่องว่างขึ้นภายในงานคือ ผลงานชื่อ *Sense* (1991) (ภาพที่ 3) ประติมากรรมชิ้นนี้เป็นรูปทรงของคอนกรีตหล่อเกือบจะเป็นลูกบาศก์ เมื่อมองจากภายนอกด้านหนึ่งเห็นเป็นผืนคอนกรีตเรียบ มีช่องว่างที่ด้านหน้าหันเข้าหาผู้ดูกับด้านบนของบาศก์ ประเด็นที่สำคัญของงานชิ้นนี้คือ ผู้ดูที่ไม่ตระหนักกับรูปทรงนี้อาจจะไม่เข้าใจว่างานชิ้นนี้ต้องการสื่ออะไร เพราะเห็นเป็นเพียงลูกบาศก์สี่เหลี่ยมเรียบที่มีช่องว่างสามช่องเท่านั้น แต่เมื่อสามารถสื่อความได้ตรงกัน ผู้ดูจะตระหนักได้ว่าช่องว่างนั้นเป็นเพียงส่วนเดียวของร่างกายมนุษย์ที่ขดรวมกับถูกขังอยู่ภายในลูกบาศก์ที่ทึบ เมื่อตระหนักแล้วจะสามารถสื่อความต่อเนื่องได้ว่าศิลปินใช้ร่างกายของมนุษย์ผู้ชาย (กรณีนี้คือร่างกายของศิลปินเอง) นั่งเพื่อทำพิมพ์ปูนปลาสเตอร์จากนั้นจึงนำพิมพ์มาหล่อคอนกรีตอีกทีหนึ่ง



ภาพที่ 3

Anthony Gormley, *Sense*, 1991, Concrete 74.5 x 62.5 x 60 cm

หมายเหตุ. จาก *Sense*, 1991, by A. Gormley, 1991 (<https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview>). Copyright by Stephen White

แนวความคิดของงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินมีความสนใจศึกษาพุทธศาสนาและศาสนาตะวันออก โดยได้เดินทางไปยังประเทศอินเดียและศรีลังกาเมื่ออายุได้ 18 ปี และมีประสบการณ์เกี่ยวกับการทำสมาธิตามแนวทางของโกเอ็นก้า (Satya narayan Goenka ค.ศ.1924-2013) นักปฏิบัติธรรมฆราวาส ที่ให้ความสำคัญกับการปฏิบัติอันเป็นสากล ก้าวข้ามความต่างทางศาสนา ลมหายใจ (หรืออากาศที่ผ่านเข้าและออกไปของร่างกาย) มีความสำคัญ การควบคุมลมหายใจและการควบคุมร่างกายให้อยู่กับที่เพื่อให้เกิดผลงานเป็นประเด็นสำคัญ “...ระยะเวลาที่ต้องใช้ทำแม่พิมพ์ราวหนึ่งชั่วโมงครึ่งถึงสองชั่วโมงทำให้มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องคำนึงถึงการจัดระเบียบร่างกายในท่าทางที่เหมาะสมให้เกิดความสมดุลเพื่อที่จะสามารถประคองร่างกายให้อยู่นิ่งได้เป็นเวลานานเพราะเนื่องจากหากศิลปินเคลื่อนไหว ขยับตัว แม่พิมพ์ปูนที่อยู่ระหว่างการเซตตัวจะแตกหักเสียหายในทันที ...” (ฉัตรมงคล อินสว่าง, 2019: 1851-1870)

ถ้าพิจารณางานชิ้นนี้ในมุมที่รูปทรงถูกพิจารณาว่าเป็นสัญลักษณ์ตามแนวทางของสัญศาสตร์โครงสร้าง (Structural Semiotics) ความหมายของงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการที่ช่องว่างภายในก้อนลูกบาศก์คอนกรีตนั้นถูกสื่อความว่าเป็นรูปทรงของมนุษย์จากสัญลักษณ์ 4 ตัวนั่นคือ 1) ช่องว่างสองช่องที่ด้านหน้าของคอนกรีต 2) ช่องวงกลมที่ด้านบนของคอนกรีต 3) ก้อนคอนกรีต สัญลักษณ์ทั้งหมดสัมพันธ์กันแบบเข้ารูปประโยค (syntagmatic relationship) สื่อความหมายว่าถึงร่างกายมนุษย์ที่เป็นช่องว่างภายในก้อนคอนกรีต ตามแนวทางการศึกษาวิธีการสื่อความในสัญศาสตร์ เราอ่านความหมายตรงนี้ได้เพราะสัญลักษณ์ทำงานร่วมกันไม่ได้เกิดจากการมองเห็นโดยตรง

สัญศาสตร์เป็นศาสตร์ที่สนใจกระบวนการสื่อความหมายของมนุษย์ เพื่อสื่อสารความหมายต่างๆ มนุษย์พัฒนาการสื่อความจากสัญญาณจำนวนมาก สัญญาณตัวหนึ่งจะประกอบไปด้วยรูปสัญญาณและความหมายสัญญาณ (signifier/ signified) นพพร ประชากุลสรูปไว้ดังนี้

“รูปสัญญาณ” คือ ส่วนที่เรารับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น เสียง ท่าทาง ภาพ และความหมาย สัญญาณคือ ความคิดที่รูปสัญญาณนั้นชักนำให้เราเข้าใจ ยกตัวอย่างเช่น ในภาษา ตัวเขียน “ม้า” ที่ตาเราเห็น เป็นรูปสัญญาณที่กระตุ้นให้เกิดมโนภาพในใจเป็น “สัตว์สี่เท้าวิ่งเร็ว มนุษย์ใช้เป็นพาหนะ ฯลฯ” ซึ่งก็คือความหมายสัญญาณนั่นเอง หรือหากต้องการตัวอย่างจาก “ภาษาภาพ” ภาพผู้หญิงในเครื่องทรงสวมหมวกกำลังรำก็เป็นรูปสัญญาณที่สื่อความหมายถึง “นาฏศิลป์” หรือ “ความเป็นไทย” หรือทั้งสองอย่างพร้อมกันแล้วแต่กรณี” (นพพร ประชากุล, 2538: 110-112)

สัญศาสตร์สนใจกระบวนการที่สัญญาณตัวหนึ่งสื่อความหมายตรงและความหมายแฝง (denotation/ connotation) เช่น สัญญาณคำว่า “โยคะ” มีความหมายตรงถึงการออกกำลังกายประเภทหนึ่งที่อาศัยการจัดท่าทางร่างกายให้สัมพันธ์กับการกำหนดลมหายใจ ในขณะที่มีความหมายแฝงในสังคมไทยว่าเป็นการออกกำลังกายสำหรับคนที่มีรูปแบบการใช้ชีวิตทันสมัยและมีฐานะระดับหนึ่ง (ไม่ใช่การออกกำลังกายแบบมาตรฐาน เช่น การเดินวันละ 30 นาทีแบบที่หน่วยงานราชการประชาสัมพันธ์ เพราะต้องมีการจ้างครูใช้เงินมากกว่าปกติ ต้องมีสถานที่และอุปกรณ์) ดังนั้นเมื่อสัญญาณมาสัมพันธ์กันในลักษณะรูปประโยค เช่น “เมื่อเช้าฉันฉันทันโยคะ” หรือในกรณีของภาพเช่น ภาพถ่ายที่แสดงถึง “การเล่นโยคะบริเวณชายหาดที่ดูงดงามสะอาดตา ผู้เล่นใส่ชุดและมีอุปกรณ์ครบ” จะเกิดความหมายซับซ้อนขึ้น

ทั้งนี้การสื่อความที่ลึกซึ้งของมนุษย์เช่น บทกวี วรรณกรรม งานศิลปะ นั้นอาศัยการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงที่สัมพันธ์กันซับซ้อน รวมถึงมีการพาดพิงกับงานวรรณกรรมหรือข้อเขียนและงานศิลปะชิ้นอื่นๆ จนเป็นเครือข่ายของความหมายที่ทำให้งานศิลปะอุดมสมบูรณ์กว่าความหมายจากตัวงานเองเท่านั้น

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาผลงานของแอนโธนี กอร์มลีย์อีกครั้ง สัญญาณทั้งหมดเข้ารูปประโยคกัน ทำให้ผู้อ่านสามารถอ่านความหมายตรงของช่องว่างรูปทรงร่างกายมนุษย์ภายในก้อนคอนกรีตได้ ในขณะที่ก็สามารถอ่านความหมายแฝงเรื่อง ความว่างอันเป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาศาสนาตามที่ศิลปินให้ความสำคัญทั้งนี้งานประติมากรรมของ กอร์มลีย์ยังอยู่ภายใต้กรอบการสื่อความจากรูปสัญญาณที่มีพื้นฐานมาจากการสร้างรูปทรงขึ้นมาใหม่

กอร์มลีย์ยังมีผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่กระบวนการสร้างสัญญาณคล้ายคลึงกันคือ Flesh (1990) (ภาพที่ 4) ผลงานชิ้นนี้ใช้วิธีการสื่อความใกล้เคียงกันกับ Sense แต่สื่อความหมายแฝงแตกต่างกันออกไปขึ้นเนื่องจากสัญญาณที่สื่อความเพิ่มขึ้นมาเพราะเป็นรูปทรงไม่กางเขน สัญญาณดังกล่าวประกอบด้วย 1) ช่องสามช่อง

2) กล้องคอนกรีตรูปทรงไม้กางเขน ด้วยกระบวนการเดียวกันกับสัญลักษณ์ทั้งสี่ตัวในงาน Sense รูปทรงโดยรวมของงานนี้จึงสื่อความหมายแฝงถึงศาสนาคริสต์และช่องว่างภายในจึงสื่อความหมายถึงรูปทรงพระเยซูภายในก่อนคอนกรีตที่คนทั่วโลกคุ้นเคย โดยเฉพาะชาวคริสต์เท่านั้น บริบททางสังคมวัฒนธรรมจึงมีส่วนสำคัญในกระบวนการสื่อความหมายทั้งตรงและแฝง ดังนั้นแม้จุดเริ่มแรกของการสร้างงานศิลปะจะเป็นร่างกายของศิลปิน แต่สัญลักษณ์จากช่องว่างจากร่างกายของศิลปินเมื่อเข้ารูปประโยคกับสัญลักษณ์รูปไม้กางเขนทำให้ความหมายแฝงของร่างกายมนุษย์กลายเป็นความหมายแฝงของร่างกายพระเยซู



ภาพที่ 4

Anthony Gormley, *Flesh*, 1990, concrete, 36 x 198 x 174 cm.

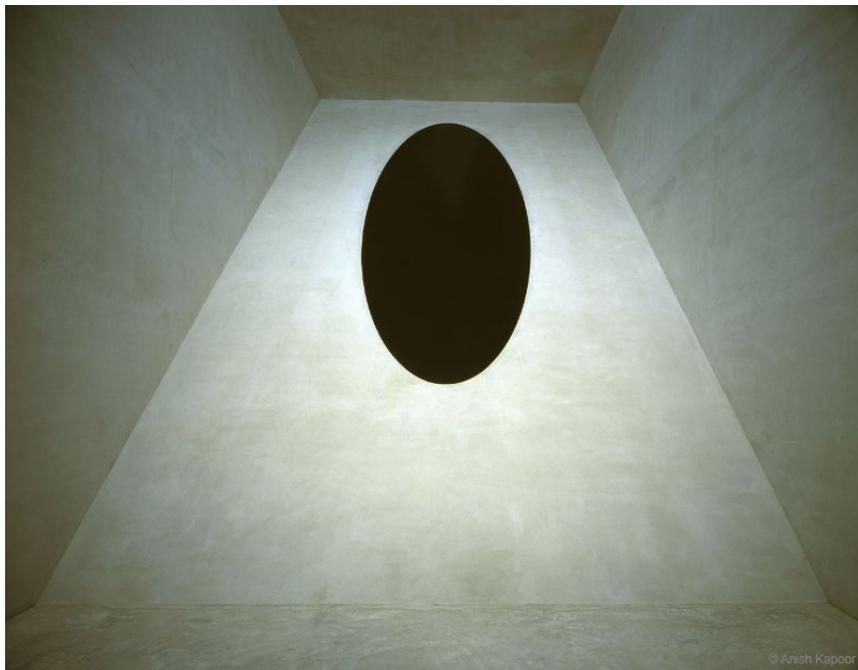
หมายเหตุ. จาก *Flesh*, 1990, by A. Gormley, 1990 (<https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview>). Copyright by David Ward

กรณีของผลงานทั้งสองชิ้นนี้เป็นการสื่อความจากร่างกายมนุษย์ ดังที่เห็นว่าแม้ศิลปินจะใช้ร่างกายของตนเอง ในกระบวนการสร้างงานแต่เมื่อสัญลักษณ์ทำงานร่วมกันกับสัญลักษณ์อื่นตามหลักสัญศาสตร์ ผู้ดูจะอ่านความหมายแฝงมากกว่าแค่การอ่านว่าเป็นร่างกายของศิลปินเท่านั้น แต่จะเป็นไปตามบริบททางสังคมวัฒนธรรมของตนเองด้วย

ในกรณีที่การสื่อความหมายทั้งตรงและแฝงยากกว่าเนื่องจากรูปทรงเป็นนามธรรมไม่มีบริบทของรูปทรงมนุษย์กับศาสนาเป็นพื้นฐานแบบงานของกอร์มลีย์ เช่น ผลงานของอานิช คาปूर (Anish Kapoor เกิดค.ศ.1954) ชื่อ *L'Origine du Monde* (ภาพที่ 5-6) จัดแสดงที่ 21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเป็นช่องว่างวงกลมรูปไข่ที่แลดูเป็นสีดำนี้เคลือบช่องว่างภายในด้วยสีน้ำเงินเข้ม (ข้อมูลจากเว็บไซต์อย่างเป็นทางการของพิพิธภัณฑ์) เจาะลงไปบนผนังเฉียงของห้องในแกลเลอรีหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ การตีความทั่วไปมักจะเสนอว่างานนี้เป็นนามธรรมที่ชวนให้

อะไรหรือจะตีความอย่างไรก็ได้ เนื่องจากแม้จะพยายามจ้องเท่าใดก็ไม่สามารถเห็นอะไรไปมากกว่าช่องรูปไข่นี้ อย่างไรก็ตามถ้าอ่านจากมุมมองของสัญศาสตร์ งานชิ้นนี้ไม่เปิดโอกาสให้ผู้ชมตีความตามใจตนเองเท่าใดนัก งานชิ้นนี้ประกอบด้วยสัญลักษณ์ 4 ตัวดังนี้ 1) ช่องน้ำเงินรูปไข่ 2) สีน้ำเงิน 3) ผงแป้ง และ 4) ความเป็นแกลเลอรี

สัญลักษณ์ที่ 1 สัญลักษณ์ “ช่องรูปไข่” ช่องนี้มีความหมายแตกต่างจากช่องรูปทรงอื่น (เช่น ช่องวงกลมหรือช่องสี่เหลี่ยม) ทั้งนี้ช่องรูปไข่มีความหมายลอยตัวไม่หยุดนิ่ง เนื่องจากผู้ชมสามารถตีความถึงรูปทรงที่ตนเองคุ้นเคย เช่น หลุมดำในอวกาศ หรือ แม่กระทิงประเด็นทางเพศ เป็นต้น 2) สัญลักษณ์ “สีน้ำเงิน” ที่มีลักษณะพิเศษมากไม่ใช่สีทาผนังทั่วไป ซึ่งผู้ชมที่อยู่ในห้องนี้จะสัมผัสได้ สัญลักษณ์นี้สื่อความหมายแฝงถึงการเป็นศิลปะอย่างชัดเจนเพราะเป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปินผู้สนใจกระบวนการสร้างสีที่เป็นของตัวเองและสร้างผลงานศิลปะโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรง วัสดุและสีมาแล้วหลายชิ้น 3) สัญลักษณ์ “ผงแป้ง” กับลักษณะของห้องที่ใช้สีเหลี่ยมแบบปกติที่เราคุ้นเคยแต่ตัวห้องสอบขึ้นข้างบนและตำแหน่งของช่องรูปไข่ที่ตั้งอยู่สูง ผู้ชมต้องยื่นเงยหน้ามอง และ 4) สัญลักษณ์ “แกลเลอรี” ทำให้ช่องว่างสีน้ำเงินเข้มนี้สื่อความหมายแฝงถึง “ความเป็นศิลปะ” ไม่ใช่ช่องธรรมดา การเข้ารูปประโยคของสัญลักษณ์ทั้งสี่ตัวทำให้ความหมายแฝงเป็นไปแบบนี้ ทั้งนี้ถ้าลองเปรียบเทียบว่าช่องว่างนี้อยู่บนกำแพงริมถนน การเข้ารูปประโยคของสัญลักษณ์เหล่านี้จะสื่อถึงความเป็นศิลปะไม่ได้หรือไม่ชัดเจนเท่า



ภาพที่ 5

Anish Kapoor, *L'Origine du monde*, 2004 (1)

หมายเหตุ. จาก *Concretes and pigment*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, by A. Kapoor, 2004 (<https://anishkapoor.com/80/origine-du-monde>). Copyright by Anish Kapoor

ภาพที่ 6

Anish Kapoor, *L'Origine du monde*, 2004 (2)
หมายเหตุ. จาก *Concretes and pigment, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa*, by A. Kapoor, 2004 (<https://anishkapoor.com/80/origine-du-monde>).
Copyright by Anish Kapoor



นอกจากนี้ สัญลักษณ์อีกตัวหนึ่งที่ไม่ปรากฏในงานแต่ปรากฏในเอกสารนั้นคือชื่อของผลงาน *L'Origine du Monde* ศิลปินจงใจตั้งชื่องานชิ้นนี้ให้เป็นชื่อเดียวกันกับจิตรกรรมของกุสตาฟ กูร์เบต์ (Gustave Courbet ค.ศ. 1819-1877) ที่สร้างขึ้นในค.ศ.1866 จิตรกรรมชิ้นนี้เป็นภาพเหนือเข้าใกล้สะโพกของด้านหลังผู้หญิง เห็นอวัยวะเพศเป็นจุดเด่นไปจนบริเวณหน้าอกที่คลุมผ้าสีขาวไว้ ลักษณะการวาดรายละเอียดของเนื้อหนัง และขนบริเวณอวัยวะเพศตลอดจนหน้าอกทำให้ภาพมีชื่อเสียงในฐานะภาพอีโรติก (ซึ่งมาจากการที่ศิลปิน รัววาดภาพนี้จากนักสะสมภาพอีโรติกที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งด้วย) เมื่อพิจารณาชื่อผลงานศิลปะในฐานะสัญลักษณ์ตัวหนึ่ง ความหมายแฝงของงานชิ้นนี้จะเพิ่มขึ้นเป็นช่องว่างที่สื่อความถึงเรื่องเพศในบริบทของอีโรติกด้วยอันนำมาซึ่งการวิจารณ์อย่างหนักในยุคหลังโดยนักวิจารณ์เฟมินิสซึม (Feminism) ในประเด็นเรื่องการทำให้เพศหญิงกลายเป็นวัตถุ (objectification) ชื่อผลงานที่คาบู้จริงจังนำมาใช้เป็นชื่องานตัวเอง ทำให้งานช่องว่างรูปไข่ที่ค่อนข้างเป็นนามธรรมนี้ขึ้นสื่อความถึงความเป็นเพศหญิงไปด้วย

ช่องว่างกับสถาปัตยกรรม

แดเนียล ลิเบสคินด์ (Daniel Libeskind เกิด ค.ศ. 1946) ในผลงานการออกแบบพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน (Jewish Museum Berlin เปิดค.ศ. 2001) พิพิธภัณฑ์แห่งนี้ ประกอบด้วยสองอาคาร อาคารแรกคืออาคารเก่าสมัยบาร็อกและอาคารใหม่ในรูปแบบสถาปัตยกรรมรื้อสร้าง (Deconstructivist architecture) สถาปัตยกรรมสองหลังนี้เมื่อมองจากภายนอกระดับเหนือดินไม่มีความต่อเนื่องกัน อาคารแบบรื้อสร้างที่

ออกแบบโดยลิเบสคินด์นี้ไม่มีทางเข้าในตัวเอง ผู้ชมต้องผ่านทางเข้าจากชั้นใต้ดินที่เชื่อมต่อจากอาคารเก่า แผลผังอาคารใหม่ถูกออกแบบเป็นรูปซิกแซกต่อเนื่องกัน เพื่อเอื้อต่อการจัดแสดงประวัติศาสตร์ให้เห็นว่า ชาวยิวมีส่วนร่วมในพัฒนาการของเมืองเบอร์ลินในสมัยต่างๆ ก่อนจะถูกพรคนาซีไล่ทำลายล้าง จากทางเข้า ผู้ชมจะต้องเดินลงไปชั้นใต้ดินของอาคารเชื่อมต่อกับอาคารเดิมกับอาคารใหม่ ก่อนจะพบกับแกนทางโครงสร้าง สถาปัตยกรรม 3 แกนที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องของชาวยิวสามเรื่อง แกนที่หนึ่ง จะพาผู้ชมเข้าสู่โซนจุดจบซึ่งเป็น เรื่องของการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์หรือโฮโลคอสต์ (holocaust) ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง แกนที่สองนำ ออกสู่ภายนอกอาคารเป็นสวนแห่งการอพยพ แกนที่สามที่ยาวที่สุดนำไปสู่บันไดแห่งความต่อเนื่อง ซึ่งจะ นำสู่พื้นที่จัดแสดงนิทรรศการ เห็นความต่อเนื่องของประวัติศาสตร์

นอกเหนือจากวิธีการวางแผนผังที่แปลกตาและต้องนับได้ว่าเป็นการใช้สัญลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมที่ โลกตะวันตกไม่เคยพบเห็น สถาปัตยกรรมหลังนี้ตั้งใจจะสื่อความด้วยแผนผังและรูปร่างอาคารตั้งแต่แรก ทั้งนี้ รูปทรงของแผนผังไม่ได้มาโดยบังเอิญ แต่เป็นกระบวนการนำดาวหกแฉกที่เรียกกันว่าดาวดาวิด (Star of David) อันเป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนธงชาติประเทศอิสราเอล สัญลักษณ์นี้กล่าวกันว่าเป็นสามเหลี่ยมด้าน เท่าสองรูปสัมผัสกันแบบกลับหัว ก่อให้เกิดด้านแหลมที่เท่ากัน 6 ด้าน ทั้งนี้พึงสังเกตว่าเส้นสามเหลี่ยม นี้เป็นเส้นรอบรูปที่มีความหนา ไม่ใช่รูปสามเหลี่ยมระบายทึบ เส้นที่ประกอบกันเป็นดาวแห่งดาวิดนี้ถูก “รื้อสร้าง” ด้วยกระบวนการดังนี้คือ ยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากัน (stretching, stretching, cutting, rotate, squeeze, distort and fold) (ภาพที่ 10) ขั้นตอนทั้งหมดนี้ก่อให้เกิดแผนผัง พื้นฐานของอาคาร ทั้งนี้กระบวนการดังกล่าวเป็นการ “รื้อ” รูปดาวดาวิด ในขณะที่เดียวกันก็ “สร้าง” เกิด สิ่งใหม่คือสัญลักษณ์ซิกแซกที่ถูกนำมาเป็นแผนผังอาคาร จากนั้นสถาปนิกจึงวางหน้าที่ใช้สอยและงานออกแบบ นิทรรศการลงไป ทั้งนี้สัญลักษณ์คือรูปดาวแห่งดาวิดกลายมาเป็นสัญลักษณ์ที่ทำหน้าที่สื่อความถึงร่องรอย ของดาวดังกล่าวในขณะที่ก็สื่อความหมายใหม่ไปพร้อมกัน

การตีความนี้เกิดขึ้นจากแนวทางการศึกษาเปรียบเทียบและความสัมพันธ์ระหว่างการก่อรูปทาง สถาปัตยกรรมกับการประพันธ์ดนตรีที่มีมาตั้งแต่อดีต ทั้งนี้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ถูกตีความออกมา เป็นองค์ประกอบรูปแบบต่างๆ ทั้งภาพ บทกวี ดนตรีและสถาปัตยกรรม หรือพูดอีกแบบคือการที่นามธรรม ในความคิดถูกถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมของศิลปะ การศึกษาลักษณะอสมมาตรและความขัดแย้งกันของ องค์ประกอบในงานสถาปัตยกรรมของแดเนียล ลิเบสคินด์ ที่กลายเป็นสัญลักษณ์ทางสถาปัตยกรรม การศึกษา ผลงานวาดเส้นของสถาปนิกท่านนี้ เช่น Chamber Works (ภาพที่ 7) ที่มีความคลุมเครือ แต่เห็นว่าการเน้น เส้นและการเปิดช่องว่างของพื้นที่เป็นลักษณะเดียวกันกับการขึ้นเสียงเป็นลำดับที่เรียกว่า crescendo ใน ดนตรี นอกจากนี้ชื่อของงานวาดเส้นยังเห็นได้ชัดว่าเป็นการพาดพิงถึง chamber music อันเป็นรูปแบบ หนึ่งของดนตรีคลาสสิกตะวันตกอีกด้วย (Capanna, 2009: 257-258)



ภาพที่ 7

Daniel Libeskind, Chamber Works, 1983, drawing

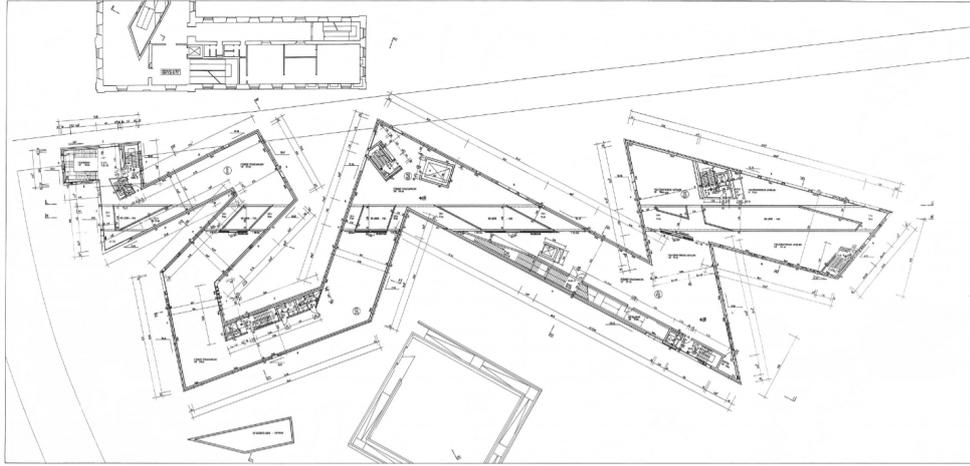
หมายเหตุ. จาก “Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method”, by A. Capanna, 2009, *Nexus Network Journal*, 11(2009), 260. (DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8). Copyright by Daniel Libeskind



ภาพที่ 8

อาคารเก่าและใหม่ของพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

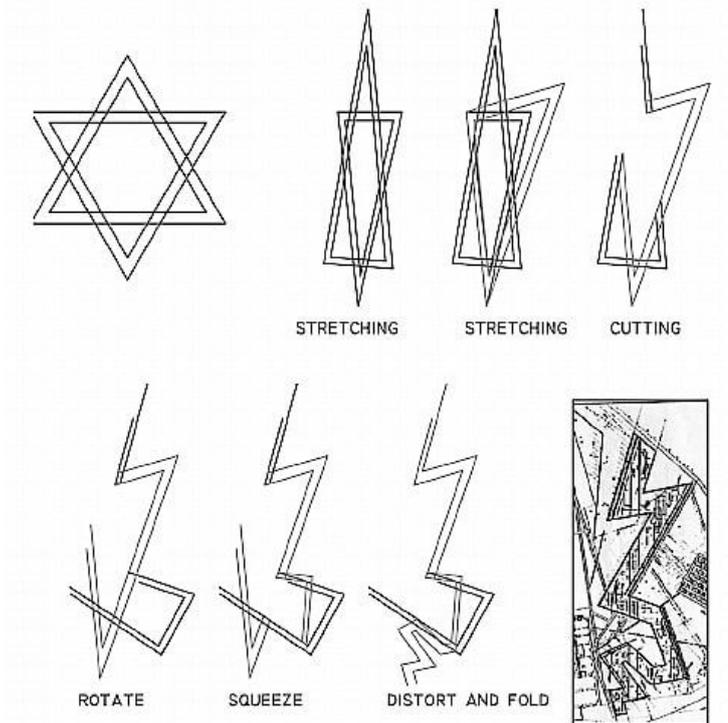
หมายเหตุ. จาก *Daniel Libeskind's Jewish Museum is a "foreboding experience"*, by J. Astbury, 2022, *Dezeen* (<https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/>). Copyright by Guenter Schneider



ภาพที่ 9

แผนผังรูปซิกแซกของพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

หมายเหตุ. จาก *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition*, by H. Shinde, 2020 (<https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition>). Copyright by Studio Libeskind



ภาพที่ 10

กระบวนการก่อสร้างรูปดาวแห่งดาวิดด้วยการยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากันจนกลายเป็นรูปทรงของแผนผังสถาปัตยกรรม ภาพวาดเส้น โดย อเลสซันดรา คาบินนา (Alessandra Capanna)

หมายเหตุ. จาก “Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method”, by A. Capanna, 2009, *Nexus Network Journal*, 11(2009), 260. (DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8). Copyright by Alessandra Capanna



ภาพที่ 11

ช่องว่างเมื่อมองจากภายใน พิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

หมายเหตุ. จาก *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition*, by H. Shinde, 2020 (<https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition>). Copyright by Rakesh A



ภาพที่ 12

ช่องว่างเมื่อมองจากภายนอก พิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

หมายเหตุ. จาก *AD Classics: Jewish Museum, Berlin/ Studio Libeskind*, by E. Pavka, n.d., Archdaily (<https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind>). Copyright by Denis Esakov

อีกองค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นในงานชิ้นนี้คือ ช่องว่างที่ตัดเฉือนลงไปบนผนังอาคารนี้ ช่องว่างนี้ สอดแทรกลงไปบนผนังและกลายเป็นช่องแสงที่นำแสงสว่างจากภายนอกเข้ามาภายใน ขณะเดียวกันกับเป็น ช่องว่างที่กำหนดลักษณะการจัดแสดงนิทรรศการ การเคลื่อนที่ของผู้ชมภายในพิพิธภัณฑ์ต้องผ่านสะพาน จำนวนมากที่วางไว้ตามจุดต่างๆ การเฉือนผนังในพิพิธภัณฑ์นี้ไม่มีลำดับให้จับต้องได้ (ในกรณีที่ผู้ชมมองหา ลำดับหรือหลักในการออกแบบ อันเป็นมาตรฐานของการสื่อความในสถาปัตยกรรม เช่น ประตูสื่อความถึง ทางเข้า หน้าต่างสื่อความถึงการเชื่อมต่อภายนอกกับห้องภายใน เป็นต้น) อันเป็นการเปรียบเทียบร่องรอย การกรีดเฉือนให้เกิดช่องว่างลงไปในประวัติศาสตร์ของชาวยิวในยุโรป

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าลักษณะของช่องว่างที่กรีดเฉือนลงไปบนผนังเหล่านี้ก็คือร่องรอยของการรื้อ สร้างดาวแห่งดาวิดก็เป็นได้ ช่องว่างเหล่านี้โดยตัวเองก็คือการรื้อสร้างสัญลักษณ์ “หน้าต่าง” นั่นเอง เพราะ หน้าต่างในวัฒนธรรมสถาปัตยกรรมตะวันตกนั้นคือช่องเปิดสำหรับลมและแสงและเป็นช่องสี่เหลี่ยมทางตั้ง หรือนอนขนานก็ตาม ช่องว่างนี้เมื่อนำแสงเข้ามาในอาคารจึงเสียความหมายดั้งเดิมของการเป็นหน้าต่างใน ขณะเดียวกันกับที่เกิดความหมายใหม่ของประวัติศาสตร์ชาวยิวในเบอร์ลินตามการนำเสนอของผู้ออกแบบ ไปพร้อมๆ กัน อย่างไรก็ตาม แม้จะเป็นประเด็นทางสังคมที่เข้มข้นแต่ก็ยังเห็นว่าสถาปนิกรักษาความงามที่ เกิดขึ้นในพื้นที่ที่เกิดจากผลลัพธ์ของแสงจากช่องว่างที่ถูกตัดเฉือนเหล่านี้ด้วย

แนวทางของปรัชญารื้อสร้างนี้ทำให้งานสถาปัตยกรรมพัฒนาด้านการสื่อความจากสัญลักษณ์ประเภท ต่างๆ แตกตัวออกไปมากและเป็นหนึ่งในพัฒนาการก้าวสำคัญของการออกแบบสถาปัตยกรรมช่วงปลาย ศตวรรษที่ 20 โดยที่ช่องว่างจากกระบวนการรื้อสร้างทำให้เกิดงานสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นหลายชิ้นและ สถาปนิกอีกหลายท่านก็ออกแบบตามแนวทางนี้

ช่องว่างกับการรื้อสร้างสถาปัตยกรรมเก่า

หนึ่งในศิลปินที่ใช้สัญลักษณ์ของช่องว่างได้น่าสนใจและผลักดันให้ความหมายของช่องว่างลึกซึ้ง ขึ้นคือ กอร์ดอน มัตตา-คลาร์ก (Gordon Matta Clark ค.ศ.1943-1978) ศิลปินท่านนี้มีพื้นฐานการศึกษา สถาปัตยกรรมที่มหาวิทยาลัยคอร์เนลระหว่างค.ศ. 1962-68 ในช่วงที่โคลิน โรว์ (Colin Rowe ค.ศ. 1920 -1999) นักทฤษฎีสถาปัตยกรรมที่ทรงอิทธิพลทางความคิดทำการสอนอยู่ที่นั่น หลังจากนั้นได้เดินทางไป ศึกษาวรรณกรรมฝรั่งเศสที่ปารีสเมื่อค.ศ. 1971 ทั้งสองการศึกษานี้ให้ผลกระทบที่ลึกซึ้งต่อกระบวนการทาง ความคิดอย่างมาก เนื่องจากแนวคิดเรื่องความโปร่งใส (transparency) และการ “รื้อสร้าง” ที่มีผลต่องาน สถาปัตยกรรมและศิลปะ ตัวมัตตา-คลาร์กเองก็แสดงออกด้วยประเด็นนี้อย่างชัดเจน

มัตตา-คลาร์กสนใจกระบวนการสร้างงานบนพื้นฐานของสถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่แล้วในฐานะอาคารในประวัติศาสตร์และกำลังจะถูกหรือถอนทำลายทิ้ง ความสนใจนี้อาจเทียบเคียงได้กับศิลปินที่ใช้วัตถุสำเร็จรูป (readymade object) ในการสร้างงาน แต่ขยายขนาดของวัตถุให้ใหญ่ขึ้น เทคนิคและเครื่องมือที่ศิลปินใช้คือพวกค้อนปอนด์ เลื่อยไฟฟ้า และอุปกรณ์หนักเนื่องจากกระบวนการนั้นเป็นการรื้อสร้างอาคารเก่าให้เกิดช่องว่างรูปทรงเรขาคณิตลักษณะต่างๆ ในผลงานยุคแรกคือ Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below (1972-73) (ภาพที่ 13) ศิลปินตัดพื้นห้องในนิวยอร์กเป็นช่องสี่เหลี่ยมจัตุรัสให้เห็นห้องข้างล่าง หรือกล่าวในทางกลับกันคือจากข้างล่างให้สามารถมองเห็นห้องข้างบน ชื่อผลงานที่ศิลปินตั้งใจกลับค่าความหมายสัญลักษณ์ของพื้น (เช่น เอาไว้นิน นอน หรือนั่ง มีความมั่นคง) ให้กลายเป็นเพดาน (ความหมายเช่น ปกป้อง คุ่มหัว) ความหมายขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมทั้งสองนี้กลับค่ากันจากการเกิดขึ้นของช่องว่างที่ถูกเจาะ



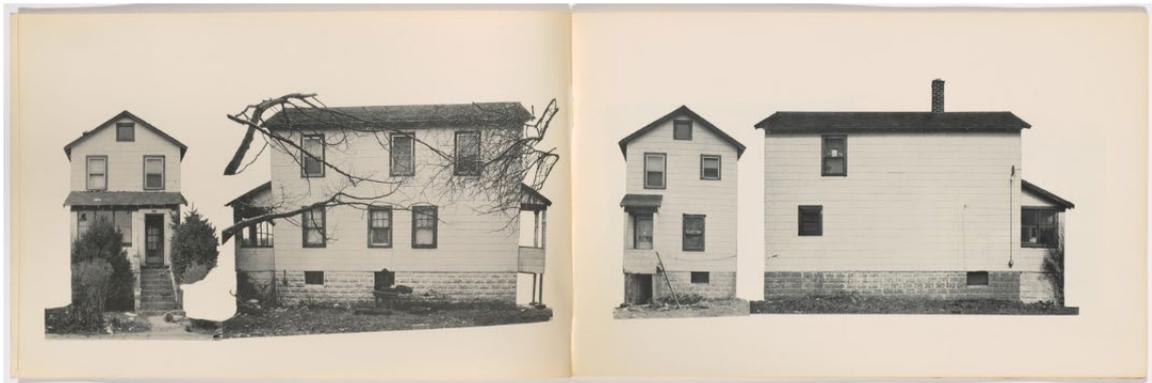
ภาพที่ 13

Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below*, 1972

หมายเหตุ. จาก *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below*, by G. Matta-Clark, 1972, Belvedere (<https://sammlung.belvedere.at/objects/23687/bronx-floors-floor-above-ceiling-below;jsessionid=2A2B21068A64322CBB99B1F741B1FFA4>). Copyright by Gordon Matta-Clark

ในผลงานชิ้นถัดมาคือ *Splitting* (1974) (ภาพที่ 14-16) ศิลปินตัดเฉือนอาคารในเมืองนิวเจอร์ซีย์ จากหลังคาสู่พื้น แยกอาคารออกเป็นสองซีก บ้านหลังนี้ผู้เช่าถูกย้ายออกเนื่องจากจะมีโครงการปรับปรุง เมืองใหม่เกิดขึ้น ขนบนิยม (convention) ของสถาปัตยกรรมเรื่อง การก่อสร้าง/การรื้อทำลาย ทั้งในเชิง กายภาพของอาคารจริงและในเชิงระบบของภาษากับไวยากรณ์ของอาคาร (สามเหลี่ยมด้านบนคือหลังคา ช่องสี่เหลี่ยมบนผนังคือหน้าต่าง ฯลฯ) เพื่อเป็นวิถีที่จะวิพากษ์วิจารณ์ระบบสถาปัตยกรรม อาคารที่ถูกตัด เฉือนแยกออกจากกันยังจะสื่อความหมายของความเป็นที่คุ้มภัยได้หรือไม่ นอกจากนี้การที่อาคารนี้มีบริบท ของการพัฒนาเมืองที่จะต้องมีการรื้อถอนอาคารเก่า

ความหมายแฝงของช่องว่างในงานชิ้นนี้จึงต้องอ่านควบคู่ไปกับสถานะการณ์ของการพัฒนาเมือง ที่การรื้อถอนทำลายนั้นทำให้อาคารเก่าหายไปซึ่งย่อมหมายถึงความหมายของพื้นที่เดิม ความทรงจำ ผู้คน ย่อมสลายหายไป งานศิลปะชิ้นนี้เท่านั้นที่เป็นประจักษ์พยานถึงการดำรงอยู่ในอดีตและความหมาย ที่สถาปัตยกรรมมีต่อผู้คนกับวัฒนธรรม การ “รื้อ” กายภาพและความหมายอาคารทำให้เกิดการ “สร้าง” ความหมายใหม่ในฐานะความทรงจำของสังคมและการดำรงอยู่ของผลงานศิลปะไปพร้อม ๆ กัน



ภาพที่ 14

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (1)

หมายเหตุ. จาก *Splitting*, by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/398954>).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

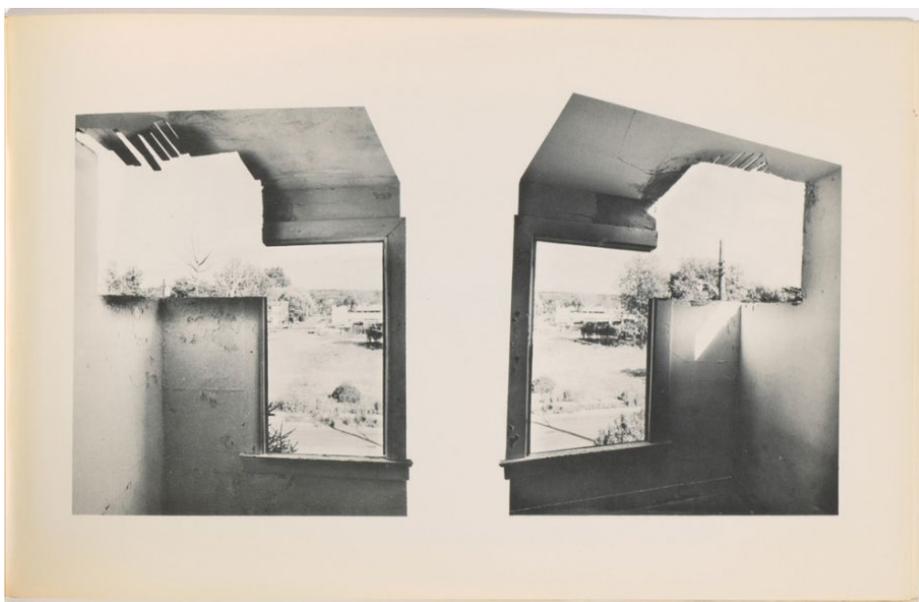


ภาพที่ 14

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (2)

หมายเหตุ. จาก *Splitting*, by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/398954>).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York



ภาพที่ 16

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (3)

หมายเหตุ. จาก *Splitting*, by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/398954>).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

ในงานชิ้นที่โดดเด่นที่สุดชิ้นหนึ่งคือ *Conical Intersect* (1975) (ภาพที่ 17-19) จัดแสดงในงาน Paris Biennale 1975 ผลงานชิ้นนี้มีมัตตา-คลาร์ก ทำการตัดเจาะรูเป็นรูปกรวยทะลุผนังบ้านสองหลังที่สร้างขึ้นในศตวรรษที่ 17 และกำลังจะถูกรื้อถอนเพื่อนำพื้นที่ดินมาก่อสร้างศูนย์จอร์จ ปอมปิดู (Centres Georges Pompidou) (เปิดทำการค.ศ. 1977) ซึ่งตั้งอยู่ในย่านเก่าของปารีสที่ชื่อว่าโบบูร์ก (Beaubourg) ประกอบกันขึ้นจากหลายหน่วยงานและหลายอาคาร ส่วนที่โดดเด่นและเกี่ยวข้องกับศิลปะคือส่วนที่จะเป็นอาคารจัดแสดงศิลปะสมัยใหม่ เป็นหนึ่งในแผนงานสร้างเมืองปารีสให้กลายเป็นศูนย์กลางทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม (ที่ภายหลังจะมีเกิดตามมาอีกหลายโครงการ) เพื่อหาพื้นที่ดินสำหรับสร้างอาคารนี้มีการรื้อถอนอาคารเก่าออกไปหลายหลัง รวมถึงอาคารเลขที่ 27-29 ถนนโบบูร์ก ที่เป็นอาคารร้างแต่เดิมเป็นบ้านพักของชนชั้นแรงงานสร้างขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 (Fortenberry, 2017: 396) แม้พื้นที่ดินของอาคารจะไม่ได้เป็นพื้นที่ก่อสร้างโดยตรง แต่อาคารเก่าที่ผุพังทำให้มุมมองของศูนย์ปอมปิดูไม่สวยงาม การเจาะช่องของมัตตา-คลาร์กจึงเป็นการนำเสนอความหมายใหม่ให้แก่อาคาร



ภาพที่ 17

Gordon Matta Clark, Conical Intersect, 1975 (1)

หมายเหตุ. จาก *Conical Intersect, 1975*, by G. Matta-Clark, 1975, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (<https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/>). Copyright by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York



ภาพที่ 18

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975 (2)

หมายเหตุ. จาก *At The Rose, 'Gordon Matta-Clark: Anarchitect' Deconstructs The Life And Work Of An Iconoclast*, by P. Reynolds, 2019, WBUR (<https://www.wbur.org/news/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect>). Copyright by Gordon Matta-Clark and David Zwirner



ภาพที่ 19

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975 (3)

หมายเหตุ. จาก *Gordon Matta-Clark: Whitney Museum of American Art*, by J. Kastner, 2007, *Art Forum* (<https://www.artforum.com/events/gordon-matta-clark-3-183182/>). Copyright by Gordon Matta-Clark

งานชิ้นนี้เป็นการสร้างช่องว่างอย่างเฉพาะเจาะจง กระบวนการนี้ในทางกายภาพมีผลทำให้พื้นที่ว่างของห้องมากกว่าหนึ่งทะลุต่อกันในแบบที่ไม่เคยประสบมาก่อน แตกต่างจากประตูหน้าต่างที่ทำหน้าที่เชื่อมต่อพื้นที่ว่างอยู่แล้ว การเจาะทะลุสร้างช่องว่างโดยศิลปินทำให้เกิดความหมายใหม่ที่พื้นที่ว่างกลับมาเป็นตัวสื่อความหลักร่วมกันกับรูปทรง นอกจากนี้รูปกรวยของช่องว่างก่อให้เกิดการตั้งคำถามจากผู้ชมตามมา โดยศิลปินเรียกงานของตัวเองว่า “anarchitecture” ซึ่งเป็นการเล่นคำผสมระหว่างคำว่า anarchy กับ architecture

เห็นได้ชัดว่ากระบวนการของมัตตา-คลาร์กเป็นการตั้งคำถามกับโครงสร้างทางสังคมของตะวันตก โดยอาศัยปรัชญาตะวันตกเอง ถ้าโครงสร้างยังคงอยู่ เราจะยังเรียกโครงสร้างนั้นว่าโครงสร้างหรือไม่ และถ้าโครงสร้างนั้นถูกทำให้กลายเป็นพื้นที่ว่างเป็นหลัก เราจะยังเรียกว่าโครงสร้างหรือไม่ บางท่านเสนอว่างานของมัตตา-คลาร์กนั้นเข้าข่ายของการเป็นงานศิลปะตามแนวทางปรัชญาของการ “รื้อสร้าง” อย่างแท้จริง (Wines, 1989: 137) ทั้งนี้เพราะสัญลักษณ์พื้นฐานและความหมายตรง/ความหมายแฝงในสถาปัตยกรรมตะวันตกถูกรื้อออกด้วยกระบวนการสร้างสรรค์

เพราะเทคนิคการเจาะและการตัดที่ศิลปินเลือกกระทำกับอาคารที่มีบริบทในตัวเองอยู่แล้ว จากนั้นใช้ขนบนิยมของสถาปัตยกรรมเรื่อง การก่อสร้าง/การรื้อทำลาย ทั้งในเชิงกายภาพของอาคารจริงและในเชิงระบบภาษากับไวยากรณ์ของอาคาร (สามเหลี่ยมด้านบนคือหลังคา ช่องสี่เหลี่ยมคือหน้าต่าง ฯลฯ) เพื่อเป็นวิธีที่จะวิพากษ์วิจารณ์ระบบสถาปัตยกรรมโดยรวม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับปรัชญา “การรื้อสร้าง” ของฌาคส์ แดร์ริดา (ค.ศ. 1930-2004) ที่จะคลี่คลายไปสู่การตีความหัวข้อของงานนั้น ๆ เสียใหม่ อาคารที่ถูกฉีกแยกออกจากกัน เกิดช่องว่างจะยังสื่อความเป็นอาคารได้หรือไม่ พื้นที่ภายในที่แสงลอดเข้ามาจากช่องว่างที่ศิลปินตัดขึ้นจะเกิดความหมายใหม่อย่างไร

การรื้อสร้างในกรณีข้อเขียนทางปรัชญาหรือวรรณกรรมตามแนวทางของแดร์ริดานั้นหมายถึงการนำเอา “...ตัวบทข้อเขียนมาแกะชิ้นส่วนออกเพื่อส่องดูว่ามันอิงอยู่กับเงื่อนไขอะไรบางอย่างที่แฝงไว้เป็นพื้นฐานอยู่ก่อน...” (เดอคร็อบ, 2545: 336) จากนั้นประกอบสร้างสัญญาเข้ากันใหม่ให้กลายเป็นงานอีกชิ้นหนึ่งซึ่งเปิดเผยให้เห็นโครงสร้างเดิมและความหมายใหม่ ทั้งนี้มีข้อเท็จจริงว่ามัตตา-คลาร์กนั้นมีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องเล่าในสถาปัตยกรรมและการที่สถาปัตยกรรมหนึ่งๆ นั้นต้องการจิตสำนึกเชิงการเมืองในสาธารณณะ (Wines, 1989: 137-138) การตัดสินใจว่าอาคารหนึ่งจะดำรงอยู่หรือควรถูกรื้อทิ้งไปย่อมขึ้นอยู่กับเรื่องเล่าและสำนึกเหล่านี้

มัตตา-คลาร์กเรียกได้ว่าเป็นศิลปิน “รื้อสร้าง” อย่างแท้จริงเพราะงานของเขามีลักษณะเด่นดังต่อไปนี้ 1) งานของมัตตา-คลาร์กนำเสนอสัญญาที่เป็นพื้นฐานของความเป็น “ศิลปะ” หรือ “สถาปัตยกรรม” แล้วนำมารื้อเสียใหม่ซึ่งทำให้เกิดช่องว่างบางประการในกระบวนการสื่อความหมายซึ่งในเวลาเดียวกันก็ก่อรูปความหมายใหม่ไปพร้อม ๆ กัน 2) ทำให้เกิดการตีความ “หัวข้อ” ของงานศิลปะนั้นเสียใหม่ ดังกรณีที่ศิลปินเลือกตัดหรือเจาะช่องทรงกรวยทะลวงเข้าไปในอาคาร ช่องเหล่านี้ทำให้คนมองเห็นเข้าไปภายในอาคารได้ ต่อด้านแนวคิดเรื่องพื้นที่ภายใน-ภายนอกหรือทำให้เกิดความกำกวมของความหมายขึ้นมาว่าพื้นที่ใดคือภายใน พื้นที่ใดคือภายนอก เช่นเดียวกันกับการอ่านแบรื้อสร้างที่ฌาคส์ แดร์ริดา นำเสนอ ทั้งนี้ก็คือกระบวนการที่ศิลปินเข้าไปก่อวาระบบความหมายของสัญญาในสถาปัตยกรรมนั่นเอง

“...แดร์ริดายังได้วิพากษ์ทัศนะเกี่ยวกับเวลาที่ถือเอาอดีตเป็นสิ่งเดียวกับความทรงจำตามทัศนะดังกล่าว อดีตมิใช่สิ่งที่สูญหายไปตามกาลเวลา แต่เป็นสิ่งที่ความทรงจำจัดตั้งเอาไว้และเราสามารถเข้าถึงได้จากปัจจุบัน แต่สำหรับแดร์ริดา เวลามีมิติของการลิ้มรุ่มอยู่ด้วยอย่างมีอาจหลีกเลี่ยงได้ เวลาที่ร่องรอยของมันไว้แล้วร่องรอยเหล่านั้นก็กลับเลื่อนไปในที่ลุด...” (เดอคร็อบ, 2545: 339)

ความทรงจำและการลืมอันเป็นสองด้านของความคิดมนุษย์จึงเป็นประเด็นที่สื่อออกมาจากภาพถ่ายของงานที่มีตาด-คลาร์กสร้างขึ้น ดังนั้นแม้อาคารจะถูกรื้อออกไปแล้ว แต่ความทรงจำยังอยู่ และแน่นอนว่าแตกต่างจากความทรงจำจากภาพถ่ายที่เป็นกรณีปกติทั่วไป อันเป็นความทรงจำส่วนบุคคลเจ้าของสถานที่หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง สถานะของศิลปะที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์ทำให้ความทรงจำนี้มีความหมายเชื่อมต่อกับคนอื่นๆ ด้วย เป็นความทรงจำในระดับสังคมและสังคมโลกอันงดงาม

กระบวนการรื้อสร้างเป็นปรัชญาที่ก่อกำเนิดจากทั้งฝั่งนักปรัชญาที่ได้รับความสนใจและการตอบรับจากสถาปนิก ทั้งนี้เพราะสถาปัตยกรรมเมื่อเข้าสู่ช่วงหลังสมัยใหม่หรือโพสต์โมเดิร์น (Post Modern) มีการใช้สัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมจากอดีตอย่างแพร่หลาย เพราะสถาปนิกในช่วงหลังจากทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมาพบว่าแนวทางของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่สนใจความเรียบง่าย โครงสร้างที่สะท้อนหน้าที่ใช้สอย และการสื่อความแบบสากล (International style) นั้นไม่เพียงพอที่จะตอบสนองต่อความต้องการความหมาย สถาปัตยกรรมตะวันตกแต่เดิมนั้นเน้นการสื่อความไปพร้อมๆ กับการสร้างหน้าที่ใช้สอย หัวเสา รูปแบบพื้นฐานทั้งสามคือ ดอริก ไอโอนิกและคอรีนเธียน หรือหน้าจั่วสามเหลี่ยมกับการประดับประดาเป็นตัวอย่างของสัญลักษณ์แบบคลาสสิกที่ขาดหายไป นอกจากนี้ที่ใกล้ตัวมนุษย์มากขึ้นคืออาคารที่พักอาศัยที่เมื่อออกแบบในแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จะขาดความใกล้ชิดกับมนุษย์และความอบอุ่นในความรู้สึกของการอยู่อาศัยในบริบททางวัฒนธรรมที่ย่อมสะท้อนสภาพภูมิอากาศเนื่องจากวัสดุที่มีลักษณะเป็นนานาชาติคือคอนกรีต เหล็กและกระจก ที่ผลิตจากอุตสาหกรรมใช้กันทั่วไป

สถาปนิกที่สนใจในแนวทางหลังสมัยใหม่จึงแสวงหาแนวทางที่จะสร้างสถาปัตยกรรมที่ย้อนกลับมาสื่อความหมายจากสัญลักษณ์มากขึ้น มีการนำสัญลักษณ์ดั้งเดิมมาใช้ เช่น การใช้หัวเสาดอริกที่ด้านหน้าอาคาร ธนาคาร เพื่อสื่อความถึงความมั่นคง เป็นต้น สถานะการณ์นี้ซับซ้อนขึ้นเมื่อแนวคิดหลังสมัยใหม่เผยแพร่ไปยังโลกตะวันออก กรณีของสถาปัตยกรรมญี่ปุ่นหรือไทยที่นำเอาสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมดั้งเดิมของตนเองมาใช้ เช่น การติดองค์ประกอบที่เรียกว่า “กาแล” บนหลังคาจั่วของตึกแถวในจังหวัดภาคเหนือ หรือบางครั้งนำสัญลักษณ์จากสถาปัตยกรรมตะวันตกมาใช้เพื่อสื่อความถึงความร่ำรวยดังกรณีบ้านของคณะบดีจำนวนมาก เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแนวทางหลังสมัยใหม่ก็ถึงทางตันเช่นเดียวกันเนื่องจากการสื่อความมากเกินไปก็ทำให้ความหมายลดลงหรือไร้ความหมายไปเลย การใช้หัวเสาแบบตะวันตกอย่างแพร่หลายจนกระทั่งมีการหล่อเป็นปูนสำเร็จรูปและถูกนำไปใช้แม้กระทั่งอาคารที่ไม่ได้ต้องการสื่อความหมายอะไรเลยก็ตาม การรื้อสร้างตามแนวทางของมัตตา-คลาร์กจึงเป็นหนทางชี้ให้เห็นถึงการอิมตัวของระบบความหมาย เมื่อมองจากปรัชญารื้อสร้าง สัญลักษณ์ของอาคารประวัติศาสตร์ทำงานร่วมกับช่องว่างที่เกิดจากการเจาะโดยศิลปินในกระบวนการเจาะซึ่งมีความหมายถึงการทำลาย (สัญลักษณ์เดิม) เพื่อทำให้อาคารก่อเกิดสัญลักษณ์ใหม่ของการกลายรูปเป็นผลงานศิลปะ เป็นการรื้อสร้างตามความหมายของปรัชญาอย่างแท้จริง

นอกจากนี้ที่เป็นประเด็นสำคัญคือการที่ศิลปินใช้สถาปัตยกรรมเก่า ซึ่งในกรณีนี้คือสถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่แล้วทั้งในกรณีปารีสและนิวยอร์ก เป็นที่ที่รบกวนดีว่าการสร้างงานศิลปะจากวัตถุสำเร็จรูปนี้หนึ่งในเรื่องสำคัญที่ศิลปินต้องทำคือการเปลี่ยนความหมายของวัตถุ ซึ่งทำได้ทั้งการนำมาติดตั้งใหม่หรือแม้กระทั่งการตั้งชื่อใหม่ก็ตาม แต่การนำวัตถุสำเร็จรูปซึ่งในกรณีนี้คือบ้านทั้งหลังมาเจาะทะลุจนเกิดช่องว่างรูปกรวยเชื่อมสัมพันธ์กันหรือเชื่อมอาคารให้เกิดช่องว่างทำให้วัตถุชิ้นนี้ทั้งรักษารูปทรงเดิมแต่ก็เกิดความหมายใหม่ไปพร้อมกัน

สรุปและอภิปรายผล

จะเห็นได้ว่าการ “รื้อสร้าง” นั้นแม้โดยพื้นฐานจะเป็นกระบวนการที่นักปรัชญาหรือนักวิจารณ์ใช้ “...ตัวบทข้อเขียนมาแกะชิ้นส่วนออกเพื่อส่องความมัน้องอยู่กับเงื่อนไขอะไรบางอย่างที่แฝงไว้เป็นพื้นฐานอยู่ก่อน...” เพื่อมองหามายาคติบางประการที่พยุงความหมายของการสื่อความของวรรณกรรมหรืองานเขียนอื่น ๆ จากนั้นประกอบสร้างสัญลักษณ์เหล่านั้นเข้าด้วยกันใหม่ ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมการวิจารณ์หรือการสร้างสรรคเนื้อหาใหม่หรือไม่ก็ตาม (จริงๆ แล้วก็น่าจะเป็นเรื่องเดียวกัน) ในทางศิลปะและสถาปัตยกรรมนั้นมีหลักฐานของกระบวนการดังกล่าวที่ประสบความสำเร็จจำนวนมาก ทั้งในกรณีของแอนโธนี กอร์มลิย์ กับผลงานชื่อ Sense ที่สัญลักษณ์ของช่องว่างร่างกาย กับสัญลักษณ์ความเป็นปริมาตรทำงานร่วมกันสื่อความหมายตรงถึงการเป็นผลงานศิลปะ และสื่อความหมายแฝงถึงร่างกายมนุษย์และปรัชญาความว่างตามแนวทางศาสนาตะวันออกที่ศิลปินศึกษา ในขณะที่ผลงาน Flesh กล่องรูปไม้กางเขนเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สื่อความถึงพระคริสต์และการตรึงไม้กางเขนทำให้สัญลักษณ์และท่าสื่อความหมายถึงร่างกายคนยืน แต่เมื่อรวมกันกับสัญลักษณ์ไม้กางเขนทำให้ร่างกายคนในที่นี้กลายเป็นพระคริสต์ ช่องว่างและรูปทรงเป็นการดำรงอยู่และการขาดหายไปที่ต่างฝ่ายต่างก็ต้องอาศัยอีกฝ่ายหนึ่งในการสื่อความ

ผลงานของอานิช คาปุร์นั้นอาศัยการดำรงอยู่ของช่องว่างสีน้ำเงินบนผนังแกลเลอรีเพื่อสร้างความหมายร่วมกับสัญลักษณ์ของความเป็นแกลเลอรีและสัญลักษณ์อีกตัวหนึ่งคือชื่อผลงาน กรณีนี้น่าสนใจทำให้ช่องว่างนี้มีความหมายแฝงถึงเรื่องเพศทั้ง ๆ ที่ความหมายแฝงของความเป็นศิลปะนั้นชัดเจนมาก เนื่องจากการทำงานของสัญลักษณ์ผนัง แกลเลอรี พิพิธภัณฑสถาน ที่ศิลปินใช้ ชื่อของศิลปินเอง แต่สัญลักษณ์ที่ไม่ปรากฏชัดเจนในการชมคือชื่อผลงานศิลปะกลับทำให้ความหมายแฝงเพิ่มเติมขึ้นมาและชวนให้ตีความต่อเนื่องออกไปอีก

ในแง่มุมของสถาปัตยกรรม ผลงานของแดเนียล ลิเบสคินด์คือพิพิธภัณฑสถานยิวแห่งเบอร์ลินนั้นกระบวนการรื้อสร้างกลับไปจุดกำเนิดของรูปทรงเลย นั่นคือ ดาวแห่งดาววิด กระบวนการ ยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากัน ที่เกิดขึ้นแล้วกลายมาเป็นแผนผังกับรูปทรงสถาปัตยกรรม การเจาะช่องว่างที่ดูผิดที่ผิดทางในสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมทั่วไป เพราะทำให้อาคารนี้สื่อความหมายแฝงถึงความไม่มั่นคงได้ แต่เมื่อสัญลักษณ์ทั้งหมดประกอบรวมกันเข้า การขาดหายไปของสัญลักษณ์มาตรฐานของสถาปัตยกรรมนั้นคือ

สัญลักษณ์ที่ให้ความหมายถึงความมั่นคงกับการปรากฏตัวของสัญลักษณ์ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนเกิดปฏิสัมพันธ์กันก่อรูปให้กลายเป็นการสื่อความหมายถึงประวัติศาสตร์ของชาวยิวในเบอร์ลินกับการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ ทั้งนี้ การทำให้สัญลักษณ์ดั้งเดิมคือดาวแห่งดาวิดที่มีความหมายเดียวกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถสื่อความหมายแฝงถึงประวัติศาสตร์อันขมขื่นของชนชาตินี้เป็นวิธีการของสถาปนิกที่โดดเด่นที่สุด

ในผลงานศิลปะที่อาศัยวัตถุสำเร็จรูปเป็นพื้นฐาน ผลงานของกอร์ดอน มัตตา คลาร์กที่การเจาะองค์ประกอบของสถาปัตยกรรม เช่น ผนัง ทำให้สัญลักษณ์นี้สื่อความแตกต่างออกไป จากการสื่อความว่าการกั้น แยก ความเป็นส่วนตัว กลายเป็นการเชื่อมต่อ การเชื่อมสลาย และการเป็นพื้นที่สาธารณะ นอกจากนี้ยังทำให้สัญลักษณ์โดยรวมที่สื่อความหมายตรงว่าเป็นสถาปัตยกรรมและมีความหมายแฝงถึงคุณค่าจากอดีต กลายเป็นความหมายตรงของการเป็นผลงานศิลปะและมีความหมายแฝงถึงการวิพากษ์วิจารณ์กระบวนการพัฒนาเมืองกับการสร้างความทรงจำ ในแง่ที่ผลงานชิ้นนี้ดูจะสมบูรณ์ที่สุดในประเด็นคือ 1) การเจาะช่องลงไปบนผนังอาคารจนทะลุทะลวงนั้นนอกจากจะให้ความรู้สึกถึงความไม่มั่นคงแล้ว ยังทำให้สัญลักษณ์ของผนังเปลี่ยนรูปสัญลักษณ์ ความหมายแฝงเปลี่ยนไปจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างการปรากฏ การขาดหายไปของบางส่วนของผนัง 2) การที่ตัวอาคารดั้งเดิมสื่อความหมายถึงอาคารในอดีตและมีความหมายแฝงว่ามีคุณค่าควรรักษาทำให้งานชิ้นนี้ท้าทายแนวความคิดเกี่ยวกับการพัฒนาเมืองและการรื้อสร้างทำลายของเก่าด้วย ทั้งนี้ เมื่อเวลาผ่านไปเห็นได้ชัดว่าความเสียหายอาคารนี้แทบไม่หลงเหลืออีกต่อไปเนื่องจากความสำเร็จของโครงการที่มาแทนที่และพื้นที่เมืองบริเวณนั้นได้รับการสรรเสริญว่ามีความหมายใหม่ เป็นพื้นที่ที่น่าสนใจที่สุดบริเวณหนึ่งของปารีส โดยเฉพาะสำหรับคนรุ่นหนุ่มสาว 3) กระบวนการรื้อสร้างของศิลปินทำให้ความทรงจำของคนเปลี่ยนรูปเป็นศิลปะ แทนที่จะเป็นภาพถ่ายหรือข้อเขียนอื่น ๆ กล่าวได้ว่าถ้าปราศจากกระบวนการรื้อสร้างนี้ความหมายแฝงจะไม่ลึกซึ้งเท่านี้

ความหมายที่เกิดใหม่จากกระบวนการรื้อสร้างสัญลักษณ์เดิมนั้นเกิดขึ้นทั้งในงานที่สร้างใหม่เลยและในงานที่เป็นการใช้สถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่แล้ว โดยในกรณีหลังนี้ก็คือการใช้อาคารในฐานะวัตถุสำเร็จรูปนั่นเอง

เอกสารอ้างอิง (References)

- ฉัตรมงคล อินสว่าง. (2562). พื้นที่แห่งการตั้งรู้ในประติมากรรมของแอนโทนี กอร์มลีย์. *Veridien E-Journal, Silpakorn University (สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ)*, 12(6), 1851-1870.
- เดอคร็อบ, ฮันส์ ฌอร์ฌส์, (2545). บทแนะนำ: ฌากส์ แดร์ริดา (นพพร ประชากุล แปล). ใน *สรรนิพนธ์ มนุษยศึกษาและสังคมศาสตร์ในประเทศไทยฝรั่งเศส ศตวรรษที่ 20*. มิ่งเมือง.
- นพพร ประชากุล. (2538). คำนำบทแปล โวหารของภาพ เขียนโดย โรลองด์ บาร์ตส์ (ประชา สุวีรานนท์ แปล). *วารสารธรรมศาสตร์*, 21(2), 110-129.
- 高村光太郎. (1973年). 高村光太郎 造型 (吉本隆明 - 北川太一、編者.). 春秋社.
- Astbury, J. (2022). *Daniel Libeskind's Jewish Museum is a "foreboding experience"* [Online Image]. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/>
- Capanna, A. (2009). Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method. *Nexus Network Journal*, 11(2009), 257-272. DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8
- Decrop, H. G. (2002). Introduction: Jacques Derrida (N. Prachakul, Trans.). in *Sciences humaines et sociales en France au XXe siecle: une anthologie*. Ming Muang. [in Thai]
- Fortenberry, D. (ed). (2017). *The Art Museum*. Phaidon.
- Gormley, A. (1990). *Flesh* [Sculpture]. <https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview>
- _____. (1991). *Sense* [Sculpture]. <https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview>
- Hepworth, B. (1967). *Oval Sculpture (No.2)* [Sculpture]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953>
- Insawang, C. (2019). The Space of Awareness in Anthony Gormley's Sculptures. *Veridien E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and Arts)*, 12(6), p.1851-1870. [in Thai]
- Kapoor, A. (2004). *L'Origine du monde: Concretes and pigment, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa* [Online Image]. <https://anish Kapoor.com/80/origine-du-monde>
- Matta-Clark, G. (1972). *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below* [Online Image]. Belvedere <https://sammlung.belvedere.at/objects/23687/bronx-floors-floor-above-ceiling-below;jsessionid=2A2B21068A64322CBB99B1F741B1FFA4>

- _____. (1974). *Splitting* [Online Image]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/398954>.
- _____. (1975). *Conical Intersect* [Online Image]. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). <https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/>
- Moore, H. (1966). *Large Two Forms, 1966-69* [Sculpture]. Elephant. <https://elephant.art/take-a-walk-enjoying-art-outdoors/henry-moore-large-two-forms-1966-69-reproduced-by-permission-of-the-henry-moore-foundation-courtesy-yorkshire-sculpture-park-photo-c-jonty-wilde/>
- Pavka, E. (n.d.). *AD Classics: Jewish Museum, Berlin/ Studio Libeskind* [Online Image]. Archdaily. <https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind>
- Prachakul, N. (1995). Preface: Rhetoric of Image. by Barthes. R. (P. Suveeranont, Trans.). *Thammasat University Journal*, 21(2). 110-129. [in Thai]
- Reynolds, P. (2019). *At The Rose, 'Gordon Matta-Clark: Anarchitect' Deconstructs the Life and Work of an Iconoclast* [Online Image]. WBUR. <https://www.wbur.org/news/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect>
- Shinde, H. (2020). *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition* [Online Image]. <https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition>
- Takamura, K. (1973). *Kōtarō Takamura Modeliing* (T. Yoshimoto & T. Kitagawa, Eds.). Shunjusha. [in Japanese]
- Wines, J. (1989). 'The Slippery Floor'. in Papadakis, A., Cooke, C. & Benjamin, A. (Eds.). *Deconstruction: Omnibus Volume*. Academy Editions, pp. 135-139.