การสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน (คริสต์ทศวรรษที่ 1960-1990)

โดย
นางสาวสุชาดา สุภารักษเมธา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน (คริสต์ทศวรรษที่ 1960-1990)

โดย
นางสาวสุชาดา สุภารักษเมธา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE READYMADE OBJECTS AND EVERYDAY MATERIALS IN CONTEMPORARY ART (1960S-1990S)

By

MISS Suchada SUPARUKSAMETHA

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (Art Theory)

Department of Art Theory

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	การสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน (คริสต์ทศวรรษที่ 1960-1990)
โดย	สุชาดา สุภารักษเมธา
สาขาวิชา	ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภี)

58005205 : ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : วัตถุสำเร็จรูป, วัสดุในชีวิตประจำวัน, วัสดุเก็บตก, ศิลปะสมัยใหม่, ศิลปะร่วมสมัย

นางสาว สุชาดา สุภารักษเมธา: การสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน (คริสต์ทศวรรษที่ 1960-1990) อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

ศิลปะสมัยใหม่โดยนิยามนั้นหมายถึงศิลปะที่มีความท้าทาย ต่อต้านขนบทางศิลปะแบบประเพณีไม่ว่าจะเป็นในแง่ของเนื้อหาและรูปแบบหรือสื่อที่ใช้ ในแง่ของวัสดุที่ใช้ในการทำงานศิลปะอาจกล่าวได้ว่ามาร์เซล ดูชองป์ เป็นผู้เปิดแง่มุมของการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในการสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยการส่งโถปัสสาวะชายที่มีลายเซนต์ที่ไม่ใช่ชื่อตัวเองเข้าร่วมแสดงนิทรรศการทางหนึ่งทำให้เกิดการตั้งคำถามมากมาย แต่อีกด้านหนึ่งทำให้เปิดโลกการใช้วัสดุในการทำงานศิลปะอย่างไม่มีขีดจำกัด วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในการทำงานศิลปะตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา โดยใช้วิธีศึกษาถึงความหมายของการใช้วัตถุและวัสดุดังกล่าวมีแง่มุมของการต่อต้านและวิพากษ์วิจาณ์ทั้งสังคมภายนอกและเนื้อหากับรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่มาจนร่วมสมัยเองด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

58005205 : Major (Art Theory)
Keyword : Readymade / Everyday Object / Found Object / Modern Art / Contemporary Art

MISS SUCHADA SUPARUKSAMETHA : THE READYMADE OBJECTS AND EVERYDAY MATERIALS IN CONTEMPORARY ART (1960S-1990S) THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR CHAIYOSH ISAVORAPANT, D.Arch.

Challenging forms and contents of traditional art may be one of the most explicit definitions of modern art. Since Marcel Duchamp's "Readymade" inception, the art world embraced new medias and process. The rise of ready-made and everyday object in art realm as way to confront traditional norms. Duchamp's male urinal and singed with pseudonym made one of the most cotraversial art scence in history. Numerouse questions followed and debate started ever since. The media and process, on the other hand, helped opening art creation to every objects the artist encountered with. This thesis aimed to study the utility of ready-made and everyday object in modern and cotemporary art since early of the 20th century. The methodology focused on the meaning of the artist's usage of distinctive objects and materials in term of socio-cultural context. The result of the study is that objects and materials used by artists are not only revealed criticism attitudes toward social situations but also criticism toward modern and comtemporary art itself as well.

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านเป็นอย่างสูงที่ให้วิชาความรู้อันมีค่าแก่ข้าพเจ้า โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความเข้าใจ ช่วยเหลือและให้คำแนะนำที่ดีที่สุดแก่ข้าพเจ้าเสมอ รองศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์ และรองศาสตราจารย์ กันจณา ดำโสภี ที่ช่วยเสนอแนะและปรับปรุงแก้ไขข้อผิดพลาดจนทำให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงด้วยดี ขอขอบคุณบุคลากรของคณะจิตกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ที่มีส่วนช่วยในการดำเนินการต่าง ๆ ขอขอบคุณน้อง ๆ ร่วมรุ่นปริญญาโททฤษฎีศิลป์รุ่นที่ 10 ที่คอยช่วยเหลือกันตลอดจนจบการศึกษา ขอบคุณเพื่อน ๆ นิภัทร์ ฉายทรัพย์ ที่สนับสนุนและเป็นกำลังใจให้เสมอมา ขอขอบพระคุณครอบครัวที่วางรากฐานความคิดให้แก่ข้าพเจ้า ให้ความรักความเข้าใจและส่งเสริมข้าพเจ้าในทุกด้าน สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณสุวิมล สุภารักษเมธา สำหรับความรักและการดูแลกันอย่างดี

สุชาดา สุภารักษเมธา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาของปัญหา 1

1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา 4

1.3 สมมติฐานของการศึกษา 4

1.4 ขอบเขตการศึกษา 4

1.5 ขั้นตอนการศึกษา 4

1.6 เวลาที่ใช้ในการวิจัย 5

1.7 วิธีการศึกษา 5

1.8. แหล่งข้อมูล 5

บทที่ 2 7

วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน 7

2.1 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกับการขยายขอบเขตทางศิลปะ 9

2.2 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในฐานะศิลปะแห่งการประท้วง 17

2.3 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกับลัทธิบริโภคนิยม 21

2.4 การใช้วัตถุสำเร็จรูปในงานศิลปะร่วมสมัย 25

2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 26
บทที่ 3 29
ผลงานศิลปะที่ศึกษา 29
3.1 จานีน อันโทนี 29
3.2 แดน เฟลวิน 33
3.3 โจเซฟ โคสุต 36
3.4 เจฟ คูนส์ 38
3.5 โจเซฟ บอยส์ 40
3.6 ฟีลิกซ์ กอนซาเลส ตอร์เรส 42
3.7 เทรซี่ อีมิน 47
3.8 ฮาอิม ชไตน์บาค 50
บทที่ 4 52
บทวิเคราะห์ 52
4.1 ในฐานะสื่อที่สามารถพูดถึงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำได้ (Personal History) 52
4.2 ในฐานะสื่อที่นำเสนอประเด็นเรื่องความไม่จีรังได้ (Ephemeral) และลักษณะที่คาดเดาไม่ได้ (Contingency) 57
4.3 ในฐานะสื่อที่ทำการวิพากษ์วิจารณ์สังคมบริโภคนิยมและมายาคติที่มากับวัฒนธรรมดังกล่าว 62
4.4 สิทธิ์และอำนาจ (Authority and Power) 71
บทที่ 5 75
บทสรุปและข้อเสนอแนะ 75
5.1 สรุปผลการศึกษา 75
5.2 ข้อเสนอแนะ 77
รายการอ้างอิง 78

ประวัติผู้เขียน..... 84

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 Édouard Manet, Le Déjeuner sur l’herbe (The Picnic Luncheon), 1863, oil on canvas, 208 x 265.5 cm. 8

ภาพที่ 2 Pablo Picasso, Still life with chair caning, 1912, Oil on oil-cloth over canvas edged with rope, 29 × 37 cm. 10

ภาพที่ 3 Pablo Picasso, Glass of Absinth, 1914,..... 11

ภาพที่ 4 Pablo Picasso, Still Life, 1914,..... 12

ภาพที่ 5 Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959, ... 14

ภาพที่ 6 Kazimir Malevich, Lady at the Advertising Column, 1914, Oil and collage on canvas, 71x63 cm. 15

ภาพที่ 7 Kazimir Malevich, Private of the First Division (Warrior of the First Division), 1914, Oil on canvas with collage of printed paper, postage stamp, and thermometer, 53.7 x 44.8 cm. 16

ภาพที่ 8 Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Porcelain, 36 × 48 × 61 cm. 19

ภาพที่ 9 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913, Metal Wheel Mounted on Painted Wood Stool, 130 x 64 x 42 cm 20

ภาพที่ 10 Andy Warhol, Brillo Box (Soap Pads), 1964 , Synthetic polymer paint and silkscreen ink on wood, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm..... 22

ภาพที่ 11 Janine Antoni, Gnaw,1992..... 30

ภาพที่ 12 ก้อนไขมันขนาด 600 ปอนด์ ในผลงาน Gnaw..... 30

ภาพที่ 13 ก้อนช็อกโกแล็ตขนาด 600 ปอนด์ ในผลงาน Gnaw..... 31

ภาพที่ 14 Janine Antoni, Eureka, 1993..... 32

ภาพที่ 15 Dan Flavin, “Untitled” 1963..... 34

ภาพที่ 16 Dan Flavin, “Monument 1” for V. Tatlin, 1964..... 35

ภาพที่ 17 Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965 37

ภาพที่ 18 Jeff Koons. New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/ Dry Displaced Double Decker, 1981-87 39

ภาพที่ 19 Joseph Beuys, Fat Chair. 1964..... 41

ภาพที่ 20 Félix González-Torres, Untitled (Death by Gun-1990), 1990..... 43

ภาพที่ 21 รายละเอียดผลงาน Untitled (Death by Gun-1990) 44

ภาพที่ 22 Félix González-Torres, “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 1991 45

ภาพที่ 23 Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With, 1995 48

ภาพที่ 24 Tracey Emin, My Bed, 1999 49

ภาพที่ 26 Haim Steinbachm, Ultra Red No.1, 1986..... 50

ภาพที่ 27 ก้อนไขมันที่ยุบตัวลงในผลงาน Gnaw ของ Janine Antoni..... 59

ภาพที่ 28 ไขมันที่ยุบตัวลงในผลงาน Fat Chair..... 60

ภาพที่ 29 Walker Evans, After Walker Evans, 1981 65

ภาพที่ 30 Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp),1991, ... 66

ภาพที่ 31 ผู้ชมกำลังหยิบผลงาน Untitled (Death by Gun)..... 68

ภาพที่ 32 ผู้ชมกำลังหยิบลูกกวาด “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)..... 69

ภาพที่ 33 ลูกกวาดในงาน “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)..... 69

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาของปัญหา

ความเคลื่อนไหวทางสังคมส่งอิทธิพลต่อรูปแบบของงานศิลปะร่วมสมัยอย่างมาก การตั้งคำถามต่อรากเหง้า ตัวตนและความเข้าใจต่อรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบดั้งเดิม การต่อต้านการแบ่งแยกในทุกรูปแบบ การต่อต้านอำนาจเดิมทั้งจากสถาบันและผู้อุปถัมภ์ทางศิลปะ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้มีผลให้หน้าตาของผลงานศิลปะต่างออกไปจากเดิม ศิลปะร่วมสมัยถูกสลายความเป็นเอกเทศไปจนไม่อาจแยกแยะออกจากสิ่งทั่ว ๆ ไป หลายผลงานกลายเป็นสิ่งสามัญที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน เรียกได้ว่าทุกสิ่งทุกอย่างสามารถกลายเป็นงานศิลปะได้ สุนทรียะในงานศิลปะที่เราคุ้นเคยได้แปรเปลี่ยนไปจนแทบไม่เหลือรูปลักษณ์เดิม อาจกล่าวได้ว่าสุนทรียะในงานศิลปะร่วมสมัยนั้นไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ความงามทางสายตาอีกต่อไป

ศิลปะร่วมสมัย เริ่มต้นขึ้นราวคริสต์ทศวรรษที่ 1960 หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 จบลงใน ค.ศ. 1945 กระแสการต่อต้านศิลปะสมัยใหม่เริ่มเด่นชัดขึ้น ศิลปินทดลองใช้วัสดุใหม่ ๆ เป็นสื่อในการนำเสนอแนวคิด และวัตถุสำเร็จรูปก็ถูกหยิบมาใช้มากขึ้นจนกลายเป็นสื่อหลักประเภทหนึ่งในงานศิลปะ วัตถุสำเร็จรูปมีความสามารถในการสื่อความหมายได้ตรงประเด็นและตรงกับยุคสมัย เช่นเดียวกับสื่อศิลปะประเภทอื่น ๆ วัตถุสำเร็จรูปที่ถูกนำมาจัดแสดงให้เห็นแนวคิดสำคัญของศิลปินในประเด็นที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับสังคมมากขึ้น และประเด็นการต่อต้านศิลปะสมัยใหม่ในฐานะของสถาบันศิลปะยังคงดำเนินอยู่ในตัวของวัตถุเอง

การนำวัตถุสำเร็จรูปมาเป็นสื่อในงานศิลปะเริ่มต้นขึ้นครั้งแรกใน ค.ศ. 1912 โดย Georges Braque และ Pablo Picasso ได้ริเริ่มนำวัสดุที่ผลิตจากอุตสาหกรรมมาใช้ในผลงาน Still Life with Chair Caning ใช้เชือกเป็นวัสดุร่วมในผลงาน โดย Picasso ได้กล่าวไว้ว่า “วัตถุนี้ยังคงเป็นงานศิลปะได้หรือไม่ถ้าฉันไม่ได้สร้างรูปแบบของตัวเองถ้าคุณภาพของงานศิลปะนั้นไม่ได้เชื่อมโยงโดยตรงกับทักษะทางเทคนิคหรือระดับฝีมือของฉันอีกต่อไป” (“Can this object still be art if I don’t actually render its forms myself, if the quality of the art is no longer directly tied to my technical skills or level of craftsmanship?")(Khan Academy, 2016) จะเห็นว่าผลงานเกิดขึ้นจากการตั้งคำถามถึงความมีอภิสิทธิ์ของโลกศิลปะ ที่มักจะกำกับ และแบ่งแยกสิ่งสามัญกับสิ่งที่

หาได้ยาก หรือสิ่งที่มีคุณค่ากับสิ่งที่ไม่มีคุณค่าออกจากกัน แนวความคิดนี้ถูกส่งต่อไปยังกลุ่มศิลปินในยุคถัดไป

ใน ค.ศ. 1916 กลุ่มศิลปินดาดา (Dada) รวมตัวกันขึ้นจากความถดถอยทางสังคมช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ประกอบกับความผิดหวังจากความฝันที่จะมุ่งพัฒนาไปสู่อนาคตอันรุ่งโรจแห่งยุคศิลปะสมัยใหม่ การใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในฐานะสื่อประเภทหนึ่งในงานศิลปะเริ่มเด่นชัดขึ้นเมื่อมาร์เซล ดูช็อง (Marcel Duchamp) ส่งผลงาน Fountain ออกสู่สาธารณะ ใน ค.ศ. 1917 การใช้วัตถุสำเร็จรูป (Ready-made) (Tate, 2016d) ในงานของมาร์เซล ดูช็อง เป็นการแสดงออกถึงการต่อต้านอำนาจของสถาบันศิลปะและการต่อต้านสุนทรียภาพแบบคติเดิม ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการขึ้นมาเป็นสื่อศิลปะหลักประเภทหนึ่งของวัตถุสำเร็จรูปและการหลั่งไหลทางความคิดและการใช้สื่อด้วยวัสดุใหม่ ๆ อีกมากมาย ศิลปินจากเดิมที่มีสถานะเป็นผู้ผลิตหรือสร้างสรรค์งานศิลปะ กลายมาเป็นผู้สถาปนาและเป็นผู้เลือกใช้สื่อที่ศิลปินเห็นว่าเหมาะสมกับเนื้อหา และสามารถสื่อได้ตรงประเด็นมากที่สุด เรียกได้ว่ามีสิทธิ์ขาดในการกำหนดสิ่งใดก็ได้ให้กลายเป็นผลงานศิลปะ ความสำคัญของตัวศิลปะวัตถุนั้นได้เคลื่อนจากความเป็นวัตถุทางศิลปะมาสู่ความเป็นอวัตถุที่ซ่อนอยู่ในผลงาน (เกษม เพ็ญภินันท์, 2560) กล่าวคือไม่ได้เน้นที่การสร้างตัววัตถุอีกต่อไป (เดวิด คอตติงตัน, 2011)

การท้าทายมายาคติเรื่องการสร้างสรรค์ในช่วงหลังคริสต์ทศวรรษที่ 1960 โดยนักทฤษฎีมาร์กซิสต์สายออโตโนเมีย (Autonomia) และศิลปินกลุ่ม ฟลักซัส (Fluxus) โดย Joseph Beuys ได้นำเสนอแนวคิดที่ว่า “เราทุกคนคือศิลปิน” (เก่งกิจ กิติเรียงลาภ, 2560) คำกล่าวนี้ได้สลายเส้นแบ่งระหว่างศิลปินกับคนทั่วไป ส่งผลให้ความหมายของทั้งตัวศิลปะวัตถุหรือแม้แต่ผู้สร้างสรรค์ คือตัวศิลปินเองก็ถูกสลายขอบเขตและความเป็นเอกเทศไปด้วย ความเป็นศิลปินถูกตั้งคำถามและถูกจัดหมวดหมู่อยู่ในชนชั้นแรงงานผู้ผลิตวัตถุทางศิลปะ การใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในงานศิลปะแพร่ขยายมากในคริสต์ทศวรรษที่ 1960 สะท้อนบรรยากาศการต่อต้านการแบ่งแยกชนชั้นและระบบทุนนิยม รวมไปถึงการเติบโตของอุตสาหกรรมการผลิตที่ดำเนินอยู่ในสังคม ณ ขณะนั้นอีกด้วย

ผลงาน Brillow Box (Soap Pads) ของ Andy Warhol ค.ศ. 1964 ใช้การหยิบยืมรูปแบบของกล่องที่ผลิตจากกระบวนการทางอุตสาหกรรมมาวางเรียงกัน การทำซ้ำวัตถุสำเร็จรูปทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อวัตถุศิลปะ และก่อให้เกิดการทำลายกำแพงระหว่างชีวิตกับศิลปะลงอีกด้วย

การผลิตซ้ำได้แบบไม่รู้จบนี้เป็นลักษณะที่สำคัญของวัสดุอุตสาหกรรม ศิลปิน Felix Gonzalez-Torres ใช้แนวคิดการผลิตซ้ำในแบบอุตสาหกรรมมาใช้ในผลงานของเขาหลายชิ้น เช่น Untitled (Death by Gun) ใน ค.ศ. 1990 โดยใช้กระดาษพิมพ์ภาพผู้เสียชีวิตโดยอาวุธปืน นำมาเรียงซ้อนกันเป็นรูปทรง 4 เหลี่ยมแบบเรียบง่าย สื่อถึงประเด็นทางสังคมที่เกิดขึ้นและยังคงดำเนินต่อไป ผลงานเชื้อเชิญให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมโดยสามารถนำผลงานกลับไปได้ และจะมีการเติมกระดาษใหม่ทุกวัน นอกจากจะท้าทายความหมายของศิลปะวัตถุแล้วยังท้าทายกฎเกณฑ์อันศักดิ์สิทธิ์ของหอศิลป์เกี่ยวกับการเข้าชมผลงานศิลปะอีกด้วย ซึ่งผลงานดังกล่าวทำให้ Felix Gonzalez-Torres ถูกกล่าวถึงในหนังสือ Relational Aesthetic โดย Nicolas Bourriaud ว่าเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานด้วยสุนทรียศาสตร์นี้อย่างเด่นชัด และผลงาน Untitled (Perfect Lovers) ค.ศ. 1991 ใช้นาฬิกา 2 เรือน ตั้งเวลาเดียวกัน ให้นาฬิกาเดินพร้อมกัน โดยมีการเปลี่ยนถ่านเพื่อใหม่เพื่อให้นาฬิกาเดินไปเรื่อย ๆ ทำให้เห็นความไม่รู้จบของชิ้นงาน ผลงานสื่อถึงอำนาจของเวลา การมีชีวิตและการเกิดใหม่ มนุษย์ทุกคนต่างตกอยู่ภายใต้อำนาจของเวลาในรูปแบบต่าง ๆ

นอกจากนี้ยังมีศิลปินร่วมสมัยอีกมากมายที่ใช้สื่อศิลปะวัตถุสำเร็จรูปหรือวัสดุในชีวิตประจำวันในการนำเสนอผลงานเพื่อสื่อความหมายที่แตกต่างกันไป เช่น ผลงานของ Man Ray ชื่อ Cadeau ค.ศ. 1921 ใช้เตารีด และตะปูติดเข้าด้วยกัน สะท้อนสภาพความรุนแรงทางเพศ และกามวิปริต ผลงานของ El Anatsui ใช้กระป๋องมาทุบให้แบนแล้วนำมาร้อยเข้าด้วยกัน ทำ “ขยะ” (Garbage, Readymade) (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2551) ให้กลายเป็นของที่ดูเหมือนของมีค่า สร้างการรับรู้ใหม่ให้กับวัตถุที่เชื่อว่าไร้ค่าให้กลับมีค่าอีกครั้งด้วยการนำสิ่งที่เคยถูกละเลยกลับมาเป็นสิ่งที่ได้รับความสนใจ โดยการจ้องมอง ขบคิด และตีความจากผู้ที่เข้ามาชมผลงาน เป็นต้น

การใช้วัสดุสำเร็จรูปในงานศิลปะร่วมสมัยมีความน่าสนใจทั้งในเชิงรูปแบบและเนื้อหาที่หลากหลาย ผู้วิจัยจึงเกิดการตั้งคำถามและข้อสังเกตุเกี่ยวกับอิทธิพลที่มีต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินร่วมสมัยในแต่ละช่วงเวลาและสถานที่ การคลี่คลายรูปแบบ จากแนวคิดตั้งต้นที่ส่งอิทธิพลมายังคริสต์ทศวรรษที่ 1960 จนถึงคริสต์ทศวรรษที่ 1990 และนัยยะอื่น ๆ ที่อาจแฝงอยู่ในผลงาน เช่น การช่วงชิงอำนาจในการกำหนดรูปแบบทางศิลปะที่เคลื่อนจากศูนย์กลางเดิม เช่น พิพิธภัณฑ์ หอศิลป์ สถาบันทางศิลปะ ระบบธุรกิจศิลปะ ฯลฯ มาสู่ศิลปิน การท้าทายมายาคติแห่งการสร้างสรรค์ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ส่งผลอย่างไรกับการใช้สื่อศิลปะในวงการศิลปะร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงหยิบยกประเด็นนี้มาเป็นหัวข้อในการวิจัย เพื่อให้เข้าใจความเป็นมาและอิทธิพลทางสังคมที่ทำให้วัตถุสำเร็จรูปหรือวัสดุในชีวิตประจำวันกลายมาเป็นสื่อหลักประเภทหนึ่งในงานศิลปะร่วมสมัย และเพื่อสร้างความเข้าใจถึง

คุณค่าของผลงานศิลปะร่วมสมัยอีกด้วย ผู้วิจัยหวังว่าผลการวิจัยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจและวงการศิลปะร่วมสมัยต่อไป

1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อศึกษาแนวคิดและวิเคราะห์อิทธิพลที่เป็นปัจจัยต่อการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยโดยใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันเป็นสื่อศิลปะในคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ถึงคริสต์ทศวรรษที่ 1990

1.3 สมมติฐานของการศึกษา

1. สภาพสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมที่มีความซับซ้อนมากขึ้น ความขาดแคลนทางด้านเศรษฐกิจ ปัญหาด้านสิ่งแวดล้อม การเมือง ทั้งหมดนี้ไม่สามารถสื่อออกมาด้วยวิธีการแบบดั้งเดิม

2. ความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบและความหมายของศิลปะไม่สามารถแสดงออกด้วยศิลปะรูปแบบดั้งเดิมอีกต่อไป

3. กระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ไร้ข้อจำกัดทำให้ศิลปินเล็งเห็นศักยภาพของวัสดุใหม่ ๆ

1.4 ขอบเขตการศึกษา

ศึกษาความเป็นมาของการนำวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันมาใช้ในงานศิลปะร่วมสมัย อิทธิพลตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นจนถึงปัจจุบัน (คริสต์ทศวรรษที่ 1960 ถึงคริสต์ทศวรรษที่ 1990) และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องที่สะท้อนให้เห็นบรรยากาศโดยรวมที่ส่งผลต่อการเลือกใช้สื่อในงานศิลปะ ณ ขณะนั้น รวมไปถึงการศึกษาตัวอย่างผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ใช้วัตถุสำเร็จรูปในการสร้างงาน โดยผลงานที่นำมาใช้เป็นตัวอย่างคือผลงานที่สามารถสะท้อนการใช้วัตถุสำเร็จรูปได้อย่างชัดเจนเท่านั้น

1.5 ขั้นตอนการศึกษา

1. วางแผนการวิจัย
2. ศึกษาข้อมูล
3. วางแผนรวบรวมข้อมูล
4. เก็บรวบรวมข้อมูล
5. วิเคราะห์ข้อมูล
6. เขียนรายงานวิจัย

7.พิมพ์รายงานการวิจัย

1.6 เวลาที่ใช้ในการวิจัย

2 ปี 1 เดือน เริ่มการวิจัยตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2561 และเสนอวิทยานิพนธ์ / การค้นคว้าอิสระ ภายในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563

1.7 วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในงานศิลปะร่วมสมัย โดยวิเคราะห์ในประเด็น ดังต่อไปนี้

1.7.1 อิทธิพลทางสังคมและแนวคิดที่ส่งผลต่อศิลปินในการเลือกใช้สื่อศิลปะวัตถุสำเร็จรูปในแต่ละช่วงเวลา

1.7.2 ความหมาย และนัยยะแอบแฝงในผลงาน โดยอิงทฤษฎีที่สอดคล้องกับรูปแบบของงานศิลปะที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุค ได้แก่

1.7.2.1 ทฤษฎีวาทกรรมและอำนาจของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ว่าด้วยเรื่องการต่อสู้ของคนชายขอบซึ่งนำไปสู่การเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมกันของกลุ่มต่าง ๆ

1.7.2.2 ทฤษฎีของโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) เรื่องมายาคติที่สามารถเชื่อมโยงกับการรับรู้ต่อสื่อในงานศิลปะและการตีตราคุณค่าของงานศิลปะในยุคศิลปะสมัยใหม่ และทฤษฎีวาทกรรมที่สร้างโลกทัศน์ในการรับรู้แบบใหม่ต่องานศิลปะจากเดิมที่ศิลปินเป็นผู้กำหนดขึ้นเคลื่อนไปสู่การตีความจากผู้ชม

1.7.2.3 สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ของนิโคลา บอร์ดริโย (Nicolas Bourriaud) เรื่องการมีส่วนร่วมในงานศิลปะของผู้ชมโดยศิลปินเป็นผู้สร้างสภาพแวดล้อมขึ้น โดยเปิดกว้างต่อการตีความหมายเชิงวัฒนธรรม

1.8. แหล่งข้อมูล

1.8.1 หนังสือ

1.8.2 บทความ

1.8.3 สารานุกรม

1.8.4 เอกสารการสัมมนาเชิงวิชาการ

1.8.5 สื่อโสตทัศนวัสดุ

1.8.6 สื่ออิเล็กทรอนิกส์

1.8.7 พิพิธภัณฑ์ และหอศิลป์

บทที่ 2

วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน

การขึ้นมาเป็นสื่อหลักของวัตถุสำเร็จรูปเริ่มขึ้นในยุคศิลปะสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะสมัยใหม่มีลักษณะเด่นประการหนึ่งคือการเป็นกบฏต่อความคิดและวิธีการของศิลปะยุคเก่าหรือศิลปะแบบประเพณี นอกจากนี้ยังมีบทบาทสำคัญในการนำศิลปะมาเป็นสื่อในการวิพากษ์วิจารณ์เนื้อหาที่ไม่เคยถูกพูดถึงมาก่อนในประวัติศาสตร์ศิลปะยุคเก่า เช่น ประวัติศาสตร์หรือประเด็นทางการเมือง สังคม เศรษฐกิจ เพศสภาพ ฯลฯ ศิลปินที่มีบทบาทสำคัญของยุคศิลปะสมัยใหม่เช่น เอดูอารด์ มาเนต์ (1832-1883) ในจิตรกรรมชื่อ Le Déjeuner sur l'herbe (ภาพที่ 1) สร้างเสียงวิพากษ์วิจารณ์เป็นอย่างมากเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ และฝีมือของศิลปิน ความแบนและการนำเสนอมุมมองที่ไม่ได้เป็นไปตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) (คอตติงตัน 2554, 49) การที่ผลงานชิ้นนี้ถูกคัดออกจากการแสดงแบบมาตรฐานและมาอยู่ในการจัดแสดงงานที่ถูกปฏิเสธคือ ซาลง เดส์ เรฟูเซส์ (Salon des Refusés) (Jean de Loisy and Sandra Adam-Couralet, 2019) ใน ค.ศ. 1863 เกิดจากการตั้งคำถามต่อสถาบันทางศิลปะที่มีสิทธิ์ขาดในการตัดสินแยกแยะศิลปะชั้นดี ศิลปะชั้นเลว ความเป็นสมัยใหม่ในด้านหนึ่งจึงเป็นทัศนคติต่อต้านแนวคิดและรูปแบบที่มีมาก่อนตนเอง ดังที่เห็นจากผลงานชิ้นนี้และปฏิกิริยาจากทั้งผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 1 Édouard Manet, Le Déjeuner sur l’herbe (The Picnic Luncheon), 1863, oil on canvas, 208 x 265.5 cm.
ที่มา (Manet, 1863)

การแสดงผลงานในนิทรรศการทางเลือกที่ซาลง เดส์ เรฟูเซส์นั้นถือเป็นความหวังครั้งใหม่ของเหล่าศิลปินที่จะได้แสดงผลงานในสถาบันของรัฐโดยไม่ถูกกีดกัน แต่ความเป็นจริงไม่เป็นเช่นนั้น ระบบอภิสิทธิ์ยังคงเหนียวแน่นเมื่อศิลปินหน้าใหม่ยังคงถูกกีดกันจึงทำให้ศิลปินหลายคนหันหลังให้กับศิลปะกระแสหลักเพื่อค้นหาแนวทาง วัสดุ และทดลองเทคนิคใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานตามความเชื่อและหลักการเฉพาะกลุ่มและจัดแสดงผลงานกันเอง ด้วยเหตุนี้ทำให้เกิดลัทธิ (ism) ทางศิลปะที่จัดแสดงในหอศิลป์เอกชนจำนวนมากในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การเกิดขึ้นของการพาณิชย์ศิลป์ นายหน้าค้าศิลปะที่มีบทบาทอย่างเป็นรูปธรรม จึงทำให้เกิดกลุ่มความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่มีอิทธิพลต่อศิลปะในปัจจุบันมากที่สุดคือกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าหรือศิลปินอะว็องท์การ์ด (Avant-garde) (Tate, 2016a) ซึ่งครอบคลุมลัทธิทางศิลปะหลายกลุ่มเข้าด้วยกัน ผลงานมีลักษณะต่อต้านศิลปะแบบสถาบัน ทดลองใช้วัสดุใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นกบฏต่อสังคมและวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม เป็นต้น

ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในหลายด้านทั้งทางสังคม วัฒนธรรรมและวิถีชีวิตของผู้คนโดยเฉพาะในกรุงปารีสที่ซึ่งเป็นศูนย์กลางความเจริญของโลก ในขณะนั้น เช่น การเกิดขึ้นของรถจักรไอน้ำทำให้การคมนาคมสะดวกมากขึ้นทำให้เกิดการหลั่งไหลของผู้คนเข้าสู่เมือง การใช้เครื่องจักรในอุตสาหกรรม นวัตกรรมที่ส่งผลต่อโลกศิลปะที่สำคัญคือการเกิดขึ้นของกล้องถ่ายรูปในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ความนิยมการถ่ายภาพมีมากขึ้นจนส่งผลต่อการวาดภาพเหมือนและการวาดภาพเพื่อเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ซึ่งอาจไม่มีความจำเป็นอีกต่อไป รวมไปถึงการขยายตัวของชนชั้นกลางที่มาพร้อมกับลัทธิบริโภคนิยม ทำให้ศิลปะกับการซื้อขายเพื่อเก็งกำไรไม่อาจแยกออกจากกันได้

ศิลปินเริ่มใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันเพื่อตั้งคำถามต่อมายาคติที่สืบทอดยาวนานเกี่ยวกับตัวศิลปินและศิลปะที่เกี่ยวข้องอยู่กับความงามตามคติดั้งเดิมตั้งแต่ยุคกรีกที่วางรากฐานความคิดทางสุนทรียศาตร์ไว้อย่างเหนียวแน่น ในช่วงเริ่มต้นการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันเพื่อสร้างสรรค์งาน ศิลปินหยิบสื่อวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันมาใช้เพื่อนำเสนอแนวคิดที่น่าสนใจ ดังนี้

2.1 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกับการขยายขอบเขตทางศิลปะ

ปัจจัยดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้นล้วนเป็นเหตุมูลฐานการเกิดขึ้นของลัทธิศิลปะที่หลากหลาย ตัวอย่างเช่น ลัทธิบาสก์นิยม (Cubism) ที่มุ่งเน้นการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างออกไปเป็นการนำเสนอความจริงของวัตถุให้เห็นแบบสำเร็จรูป ทำให้เห็นมิติที่คนไม่สามารถมองเห็นจากการมองเพียงด้านเดียวและในเวลาเดียว ต่อมาก็มีการพัฒนารูปแบบโดยการใช้วัตถุในชีวิตประจำวันมาประกอบในผลงาน โดยปาโบล ปีกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ.1881-1973) และฌอร์ช บราก (Georges Braque ค.ศ.1882-1963) สองศิลปินคนสำคัญที่ได้ริเริ่มใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ และแสตมป์หรือวัสดุอื่นๆ ตัดแปะลงบนงาน 2 มิติ สำหรับปีกัสโซแล้วการใช้วัสดุจากชีวิตประจำวันนี้เป็นการเชื่อมกันอย่างเป็นรูปธรรมระหว่างโลกศิลปะกับโลกแห่งความจริง

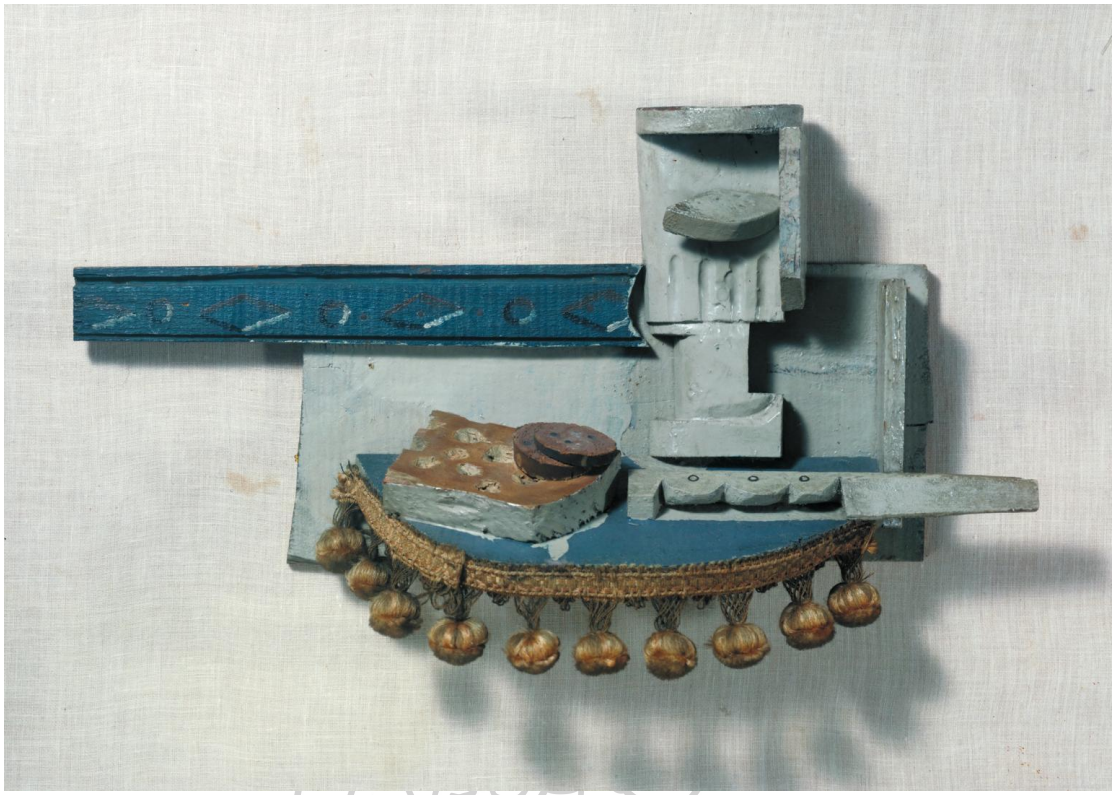
ใน ค.ศ. 1912 ผลงาน Still life with chair caning (ภาพที่ 2) ซึ่งถือว่าเป็นผลงานชิ้นแรกที่ใช้เทคนิคคอลลาจ (Collage) (ค็อกซ์, 2014) ผลงานนี้เป็นพัฒนาการที่สำคัญของการใช้สื่อศิลปะที่แตกต่างออกไปจากแบบประเพณีนิยม เนื่องจากตัวชิ้นงานผสมผสานวัสดุหลายชนิดทั้งกระดาษ ผ้า

และเชือกเข้าด้วยกัน ซึ่งเกิดจากการตั้งคำถามเกี่ยวกับศิลปะวัตถุและความสำคัญในการสร้างงานศิลปะโดยใช้ทักษะที่ต้องผ่านการฝึกฝนตามแบบดั้งเดิมนั้นมีความสำคัญหรือไม่ นอกจากจะเป็นการทดลองใช้วัสดุที่มีความเป็นไปได้ในการสื่อความคิดของศิลปินแล้วผลงานยังแสดงให้เห็นถึง ความพยายามที่จะเอาชนะการถ่ายภาพและข้อจำกัดในงานศิลปะแบบ 2 มิติ ที่ไม่อาจแสดงความจริงออกมาได้ครบถ้วนทุกแง่มุม คือแทนที่จะสร้างภาพ 3 มิติในพื้นที่แบบลวงตา ผลงานแสดงให้เห็นการเล่นกับพื้นที่แบนราบในแนวทางที่ต่างออกไปจากประเพณีนิยมโดยการใช้สิ่งของสามัญในทางที่แหวกแนวมากขึ้น การใช้สิ่งของจริง ๆ ในงานศิลปะ เป็นเหมือนการเชื่อมระหว่างชีวิตจริงและศิลปะเข้าด้วยกัน เป็นการนำเสนอความจริงอีกขั้นหนึ่ง จากเดิมที่เป็น 2 มิติ และพยายามสร้างมิติเพื่อลวงตาจนพัฒนาเป็นการใช้วัตถุจริงที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และมีความเกี่ยวข้องกับวิถีของคนจริง ๆ ผลงานประกอบด้วยการนำเสนอ 3 ระดับ ได้แก่ การเขียนภาพจิตรกรรม การตัดแปะ และการใช้วัตถุจริงซึ่งในขณะนั้นงานดังกล่าวถือเป็นพัฒนาการของการใช้สื่อศิลปะของงานจิตรกรรม (Painting) เท่านั้น แต่ก็เป็นก้าวสำคัญในการใช้วัตถุสำเร็จรูปเพื่อเป็นสื่อในงานศิลปะ ซึ่งต่อมากลายเป็นลักษณะของการใช้สื่อที่สำคัญในงานศิลปะคริสต์ศตวรรษที่ 20 และส่งอิทธิพลมายังศิลปินในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1970’s, 1980’s และ 1990’s อย่างเด่นชัดที่สุด

ภาพที่ 2 Pablo Picasso, **Still life with chair caning**, 1912, Oil on oil-cloth over canvas edged with rope, 29 × 37 cm.
ที่มา (Picasso, 1912)

ปิกัสโซ่และณอร์ช บาร์คประสบความสำเร็จอย่างมากในการพัฒนาการใช้สื่อชนิดใหม่ในผลงานหลายชิ้น รวมถึงผลงาน Glass of Absinth ใน ค.ศ. 1914 (ภาพที่ 3) เป็นการรวมกันระหว่างภาชนะทรงสูงทำขึ้นจากสำริดระบายสีกับช้อนโลหะสีเงินที่ใช้วางก้อนน้ำตาลเพื่อราดสุราแอ็บแซ็งท์ลงไปวางอยู่ด้านบน และผลงาน Still Life (ภาพที่ 4) ในปีเดียวกันผสมผสานวัตถุเก็บตก (Found Object) หลายชนิดเข้าด้วยกันแล้วใช้แถบแต่งชายผ้าติดที่ขอบเพื่อสื่อถึงโต๊ะทำให้เกิดความสับสนระหว่างความจริงกับการลวงตามากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 3 Pablo Picasso, **Glass of Absinth**, 1914,
Painted bronze with absinthe spoon. 21.6 x 16.4 x 8.5 cm.
ที่มา (Picasso, 1914)



ภาพที่ 4 Pablo Picasso, Still Life, 1914,
Painted wood and upholstery fringe, 25.4 × 45.7 × 9.2 cm.
ที่มา (Tate, 2016c)

ศิลปะแม้จะถูกแยกออกอย่างเป็นเอกเทศจากของที่ผลิตทางอุตสาหกรรมในช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 20 แต่การขึ้นมาของวัตถุสำเร็จรูป (Ready-made) จนกลายเป็นตัวเลือกแรก ๆ ในการใช้เป็นสื่อศิลปะ ก็ทำให้เขตแดนความเป็นเอกเทศของศิลปะสูญสลายลงจนเกือบกลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับชีวิตประจำวัน แนวคิดของมาร์เซล ดูชองป์ในการเลือกคำว่า “Readymade” ขึ้นมานั้น แต่แรกกล่าวกันว่าต้องการให้เป็นตรงกันข้ามกับ “Handmade” วัตถุเก็บตกที่ดูชองป์เลือกขึ้นมาจึงเน้นว่าเป็นของที่ผลิตในระบบอุตสาหกรรม

โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg ค.ศ. 1925 –2008) ศิลปินชาวอเมริกา ที่ได้ขยายขอบเขตการใช้วัตถุสำเร็จรูปในงานจิตรกรรมของเขาโดยเรียกว่า คอมไบน์เพ้นติ้ง (combine painting) เป็นการใช้เทคนิคแอสเซมบลาจ (assemblage) ระหว่างภาพวาดกับวัตถุเก็บตก (found Object) เข้าด้วยกัน และจากที่เราเชนเบิร์กได้แถลงการณ์ซึ่งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นใน ค.ศ. 1959 โดยกล่าวว่า “Painting relates to both art and life. Neither can be made (I

try to act in the gap between the two).” (Joseph, 2005: 62) นั้นทำให้เห็นว่าเขาเองต้องการลดช่องว่างระหว่างชีวิตจริงกับศิลปะลง ดังนั้นบทบาทของวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกจะเกิดขึ้นในแง่มุมแบบป๊อบอาร์ตที่พยายามต่อต้านศิลปะชั้นสูงด้วยมุมมองจากชีวิตประจำวันด้วย

ผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดของเราเชนเบิร์ก ที่มีชื่อว่า Monogram สร้างขึ้นในระหว่าง ค.ศ. 1955-1959 (ภาพที่ 5) เป็นผลงานที่เป็นซากแพะสต๊าฟรัดด้วยยางล้อรถยนต์ จึงนำมาวางบนแผ่นไม้ขนาดใหญ่นอนราบกับพื้นห้องที่ถูกแปะติด ลูกเทนนิส ส้นรองเท้า แผงกั้นถนนของตำรวจ กระดาษก่อนจะระบายสีน้ำมันทับลงไป นั้นจึงเป็นงานที่ใช้วัตถุเก็บตกในการสร้างสรรค์ ผลงานที่มีการผสานกันระหว่างการใช้สื่อศิลปะตามสมัยนิยมกับการสร้างสรรค์แบบดั้งเดิม ซึ่งสะท้อนบรรยากาศแห่งยุคสมัยและการเปลี่ยนถ่ายสู่สิ่งใหม่ที่ยังคงร่วมสมัยกันได้อย่างลงตัว นอกจากนั้นผลงานยังมีลักษณะแบบลูกผสมระหว่างจิตรกรรมสองมิติและประติมากรรมสามมิติอีกด้วย (Waldman 1992, 254-255)

คาซิมีร์ มาเลวิช (Kazimir Malevich ค.ศ. 1878-1935) ศิลปินอะว็องต์การ์ดในรัสเซีย สร้างผลงาน Lady at the Advertising Column และผลงาน Private of the First Division (Warrior of the First Division) (ภาพที่ 6 และ 7) ซึ่งรวมเอาวัตถุในชีวิตประจำวัน เช่น ลูกไม้ แสตมป์ และเทอโมมิเตอร์ เข้าไว้ด้วยกัน ภาพ จะเห็นได้ว่าผลงานที่กล่าวมานั้นเป็นการหลอมรวมกันระหว่างภาพตัวแทนกับวัสดุที่มาจากชีวิตจริง หรือการนำศิลปะที่เคยแยกออกจากชีวิตประจำวันกลับมารวมกันอีกครั้ง

ภาพที่ 5 Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959,
Oil, paper, fabric, printed reproductions, metal, wood, rubber shoe-heel, and tennis ball on two conjoined canvases with oil on taxidermied Angora goat with brass plaque and rubber tire on wood platform mounted on four casters, 106.7 × 160.7 × 163.8 cm.
ที่มา (Rauschenberg Foundation, 2019)

การใช้วัตถุสำเร็จรูปเป็นสื่อศิลปะในช่วงต้นถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ส่วนใหญ่ก็เพื่อพยายามที่จะขยายขอบเขตการนำเสนอผลงานในทุกทิศทาง ตั้งคำถามต่อความเข้าใจในด้านความหมายทั้งตัวศิลปะและศิลปิน รวมทั้งมีนัยยะการต่อต้านรูปแบบและความหมายที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบดั้งเดิมทั้งระบบ ความเป็นเอกเทศของศิลปะและความพยายามที่จะเชื่อมโลกศิลปะเข้ากับโลกความจริงเป็นต้น ประเด็นที่น่าสนใจเหล่านี้ทำให้เกิดคำถามที่ถูกถามซ้ำ ๆ ในช่วงแรกของการเริ่มต้นในการขึ้นมาเป็นสื่อหลักประเภทหนึ่งของวัตถุสำเร็จรูป

ภาพที่ 6 Kazimir Malevich, Lady at the Advertising Column, 1914, Oil and collage on canvas, 71x63 cm.

ที่มา (The Athenaeum , 2019)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 7 Kazimir Malevich, **Private of the First Division (Warrior of the First Division)**, 1914, Oil on canvas with collage of printed paper, postage stamp, and thermometer, 53.7 x 44.8 cm.

ที่มา (Moma , 2019)

2.2 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันในฐานะศิลปะแห่งการประท้วง

การใช้วัตถุสำเร็จรูปในงานศิลปะก้าวหน้าขึ้นไปอีกขั้นด้วยแนวคิดของกลุ่มลัทธิดาดา (Dada) ซึ่งถือกำเนิดที่ซูริค ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ (คอตติงตัน 2554, 100) จากความต้องการที่จะประท้วงและแสดงความโกรธเกี้ยวต่อกระบวนการที่ก่อให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปินลัทธิดาดาจะปฏิเสธการใช้เหตุผล และต่อต้านหลักการเหตุผลแบบคริสต์ศตวรรษที่ 19 สำหรับพวกเขามองว่ามันนำไปสู่ความเสื่อมทรามทางศีลธรรมและก่อให้เกิดการทำลายในวงกว้าง ศิลปะแบบดาดาจะมีลักษณะล้มล้างความเป็นต้นกำเนิด การวางองค์ประกอบแบบไร้เหตุผล และบางครั้งมีลักษณะที่เสื่อมสลายได้ (ephemeral) แสดงออกถึงการประท้วงศิลปะแบบจารีตที่มีแนวคิดพื้นฐานของการสร้างศิลปะที่จะคงอยู่ผ่านช่วงเวลา จากศิลปะที่มีแบบแผนชัดเจนกลายเป็นศิลปะแห่งโอกาสและความบังเอิญ การคิดค้นนวัตกรรมใหม่ ๆ ในการใช้สื่อก็เพื่อหลีกหนีการสร้างงานศิลปะแบบดั้งเดิม ให้ชีวิตใหม่แก่จิตรกรรมและประติมากรรมโดยแทนที่ด้วยวัตถุเก็บตกหรือวัตถุสำเร็จรูปเพื่อวิจารณ์และตั้งคำถามต่อประเพณีและสังคม และใช้เทคนิคภาพตัดต่อ (photomontage) ซึ่งพัฒนาจากการตัดปะ (collage) ของลัทธิบาส์กนิยม ศิลปินกลุ่มดาดาชื่นชมการใช้สิ่งปกติธรรมดาของกลุ่มบาส์กนิยม ถึงแม้ว่าจะใช้เทคนิคการตัดปะที่มีความคล้ายคลึงกันแต่รูปแบบและเนื้อหาแตกต่างกันมาก (Waldman, 1992b)

มาร์แซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) ใช้วัตถุสำเร็จรูป (Ready-made) ในการสร้างงานศิลปะที่เป็นรูปธรรมมากที่สุด เขาเริ่มใช้วัตถุสำเร็จรูปเพื่อสร้างสรรค์งานหลายชิ้นและเรียกผลงานเหล่านั้นว่า “Readymade” โดยการทำลายความหมายดั้งเดิมทางการใช้งานของตัววัตถุลงและให้ความหมายใหม่ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งในการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปใน ค.ศ. 1913 ผลงานที่ชื่อว่า Bicycle Wheel ซึ่งเป็นการรวมกันของล้อจักรยานและเก้าอี้สตูลสร้างผลงานประติมากรรมจลน์ (Kinetic Sculpture) ซึ่งผู้เข้าชมสามารถหมุนวงล้อได้ เป็นการท้าทายความคิดของผู้ชมเรื่องการชมผลงานศิลปะนั้นไม่สามารถจับต้องชิ้นงานได้ ใน ค.ศ. 1915 ผลงาน In Advance of the Broken Arm นำพลั่วสำหรับตักหิมะมาแขวนไว้ ผลงานแสดงเรื่องการต่อต้านการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ใช้ทักษะฝีมือของศิลปินและแนวความคิดสุนทรียะ (Anti-aesthetics) ดูชองป์กล่าวในการบรรยายที่ Museum of Modern Art ที่นิวยอร์ค ในปี 1961 ว่า “ประเด็นสำคัญในการเลือกวัตถุสำเร็จรูปมาสร้างผลงานคือ วัตถุเหล่านี้ไม่เคยเกี่ยวข้องกับความงาม” (Duchamp, 1961)

การใช้วัตถุสำเร็จรูปเป็นสื่อศิลปะเด่นชัดขึ้นอีกขั้นโดยมาร์แซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp ค.ศ. 1887–1968) ซึ่งได้ส่งผลงานชื่อ Fountain (ภาพที่ 8) เข้าจัดแสดงในนิทรรศการของสมาคมศิลปินอิสระ โดยศิลปินเป็นผู้เลือกโถปัสสาวะชายมาหมุน 180 องศา วางกลับด้านโดยหงายส่วนที่ใช้รองรับปัสสาวะขึ้น โดยศิลปินแทบไม่ได้ดัดแปลงอะไรกับโถเลยนอกจากการเซ็นชื่อว่า R. Mutt 1917 ลงบนด้านหนึ่งของโถ การที่ผลงานถูกปฏิเสธไม่ให้เข้าร่วมแสดงนำมาซึ่งความสนใจและการวิพากษ์วิจารณ์ในวงกว้าง และกลับยิ่งทำให้ผลงานนี้ได้รับความสนใจมากขึ้นไปอีกและกลายเป็นหมุดหมายของการใช้วัตถุสำเร็จรูปในฐานะสื่อที่ทำการวิจารณ์สถานะของศิลปะด้วยกันเอง นอกจากนั้นแล้วศิลปินยังทดลองใช้วัตถุอื่น ๆ ใช้เป็นสื่อในงานศิลปะอีก เช่น ล้อจักรยาน ชั้นเหล็กสำหรับคว่ำขวดไวน์ พลั่ว ม้วนด้าย เป็นต้น ดูชองป์ต้องการสร้างการรับรู้ใหม่จาก “ความเพลิดเพลินทางตา” (Retinal) มาเป็น“ความอิ่มเอมทางปัญญา” (Intellectual) ซึ่งสามารถเปลี่ยนโฉมหน้าของศิลปะไปอย่างสิ้นเชิง บ้างกล่าวว่าผลงาน Fountain ไม่อาจเรียกว่าเป็นงานศิลปะด้วยซ้ำ ผลงานได้รับเสียงวิพากษ์วิจารณ์ไปในทางที่ไม่สู้ดีนัก แต่กลับกลายเป็นการเปิดทางให้กับเหล่าศิลปินในการใช้วัตถุสำเร็จรูปซึ่งเป็นที่ยอมรับว่าเป็นสื่อศิลปะที่ทรงพลังชนิดหนึ่งในเวลาต่อมา

ในฐานะหนึ่งในศิลปินคนสำคัญของกลุ่มดาดาและเซอร์เรียลลิสต์ แมน เรย์ (Man Ray ค.ศ. 1890-1976) นำเสนอเตารีดที่มีเหล็กแหลมลักษณะเหมือนตะปู 14 ตัว ยื่นออกมา การนำวัตถุสองแบบที่ไม่น่าจะอยู่ด้วยกันมาประกอบกันขึ้นเป็นผลงานศิลปะที่เป็นแนวทางของแทน เรย์นั้นแน่นอนว่าให้ความพิศวงงงงวยแก่ผู้ชมอย่างมาก โดยที่แมน เรย์เองพยายามที่จะไม่ให้เห็นฝีมือของศิลปินและสะท้อนความต้องการที่จะปลดปล่อยตัวเองออกจากจิตรกรรมและแง่มุมทางสุนทรียศาสตร์ของสื่อนี้ ดังคำกล่าวของศิลปินที่ว่า “กิจกรรมสร้างสรรค์ของผมอยู่ในการจับคู่เงื่อนไขสองแบบที่แตกต่างกันเพื่อแสดงบทกวีที่เป็นรูปธรรม” (The creative act for me rests in the coupling of these two different factors in order to produce a plastic poem.) จะเห็นได้ว่าวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกที่ประสานสัมพันธ์กันนี้แม้จะมีแนวทางคล้ายกับวิธีของมาร์เซล ดูชองป์ในกรณีของ Bicycle Wheel (ค.ศ.1913) แต่ต่างกันตรงที่แนวทางแบบเซอร์เรียลลิสต์จะไม่ได้เน้นที่ผลกระทบทันทีทันควันแบบงานของดูช็องป์แต่ให้ผลในทางความลี้ลับที่มาจากแรงกระตุ้นภายในมากกว่าการขบคิดใคร่ครวญโดยใช้สติปัญญา (Waldman, 1992 : 150)

แนวทางการสร้างสรรค์งานส่วนใหญ่ของศิลปินดาดาคือการกำจัดงานจิตรกรรมแบบดั้งเดิมออกไปแล้วแทนที่ด้วยภาพถ่าย หรือการนำภาพหรือตัวหนังสือในนิตยสารมาปะติดเพื่อให้เกิดความหมายใหม่ขึ้น เนื้อหาของงานส่วนใหญ่มีลักษณะที่สื่อถึงความกังวลเกี่ยวกับสังคมและการเมือง

พวกเขาให้ความหมายใหม่กับงานตัดปะ (collage) ในรูปแบบของภาพตัดต่อ (photomontage) ส่วนงานจิตรกรรมและประติมากรรมถูกแทนที่ด้วยวัตถุสำเร็จรูป (readymade) และวัตถุเก็บตก (found object) เพื่อสื่อสารถึงความสงสัยต่อประเพณีและการวิจารณ์สังคม (Waldman, 1992b) วัตถุในชีวิตประจำวันเหล่านี้จึงกลายเป็นสื่อที่สามารถนำเสนอแนวคิดของศิลปินได้เป็นอย่างดี ซึ่งเกี่ยวพันกันอย่างลึกซึ้งกับสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับความงามทางสายตาอีกต่อไปแต่เน้นสื่อแนวความคิดของผู้สร้างงานศิลปะเสียมากกว่า หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีการนำวัตถุหลากหลายชนิดมาใช้เป็นสื่อในงานศิลปะ เช่น แสง หลอดนีออน ดิน กิ่งไม้ น้ำแข็ง เพื่อใช้ในการแสดงความคิด จากนั้นขอบเขตของ “สื่อ” ในการสร้างสรรค์ศิลปะก็หมดไป วัตถุใด ๆ ที่มีลักษณะที่แสดงความคิดของศิลปินได้ก็สามารถเป็นสื่อศิลปะได้ทั้งหมด

ภาพที่ 8 Marcel Duchamp, **Fountain**, 1917, Porcelain, 36 × 48 × 61 cm.
ที่มา (Alfred Stieglitz , 1917)

ภาพที่ 9 Marcel Duchamp, **Bicycle Wheel**, 1913, Metal Wheel Mounted on Painted Wood Stool, 130 x 64 x 42 cm
ที่มา (MIT, 1997)

การใช้วัตถุสำเร็จรูปได้รับความนิยมมากขึ้นโดยกลุ่มศิลปินที่สร้างงานประติมากรรมซึ่งนำเสนอผลงานในรูปแบบ 3 มิติมาแต่เดิม ถูกแทนที่ด้วยการใช้วัตถุสำเร็จรูป โดยเริ่มต้นนำเสนอแบบใหม่ผ่านการใช้วัตถุในชีวิตจริงมาเป็นสื่อ เช่น เครื่องดูดฝุ่น กระจก ลูกบาสเก็ตบอล หลอดไฟ เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะอย่างเด่นชัดที่สุดด้วยการทำลายลำดับชั้นความสูงส่งของงานศิลปะกับสิ่งของทั่วไปให้ลงมาอยู่ในฐานะเดียวกัน ผลงานประติมากรรมแบบดั้งเดิมที่ต้องอาศัยความประณีตชำนาญของศิลปินถูกแทนที่ด้วยวัตถุสำเร็จรูปที่นำมาวางโดยแทบไม่ได้ดัดแปลงใด ๆ เลย และแบบที่นำมาประกอบกันจนเกิดความหมายใหม่ขึ้น

ประเด็นที่สำคัญของการใช้วัตถุสำเร็จรูปมาเป็นงานศิลปะนั้นมีประเด็นที่สำคัญ 3 ประเด็น (Tate, online) คือ ประเด็นแรก คือ “การเลือก” วัตถุสำเร็จรูปมาใช้ในงานนั้นเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ในตัวเองแล้ว ประเด็นที่สอง คือ การปฏิเสธหน้าที่ด้านประโยชน์ใช้สอยของตัววัตถุ นั้นจึงทำให้วัตถุถูกกลายสภาพเป็นงานศิลปะ และประเด็นสุดท้ายการนำเสนอและตั้งชื่อให้แก่วัตถุใหม่นั้นทำให้เกิด “ความคิดใหม่” และ “ความหมายใหม่” การเคลื่อนตัวจาก ศิลปินในฐานะผู้สร้าง มาเป็น

ศิลปินในฐานะผู้เลือก นั้นมองกันว่าเป็นจุดเริ่มต้นของความเคลื่อนไหวของ คอนเส็ปชวลอาร์ตหรือศิลปะแนวความคิด เพราะสถานะของศิลปินและวัตถุถูกตั้งคำถามขึ้นมา ดังนั้นวัตถุสำเร็จรูปจึงเป็นการโจมตีโดยตรงต่อความเข้าใจแบบเดิมทั้งในแง่สถานะของศิลปะและธรรมชาติที่แท้จริงของมัน

2.3 วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกับลัทธิบริโภคนิยม

ในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหลายคนที่อยู่ในแนวทางป็อปอาร์ต (Pop Art) พยายามต่อต้านแนวคิดเรื่องสูง-ต่ำของศิลปะบริสุทธิ์กับศิลปะเพื่อมวลชน พวกเขาเชื่อว่าศิลปะไม่ควรแบ่งชนชั้นและศิลปะสามารถสร้างจากแหล่งวัตถุดิบใดก็ได้ที่เราพบในชีวิตประจำวัน “In my art work, hand painting would take much too long and anyway that’s not the age we’re living in” (Tate, 2019a) เพื่อบรรลุแนวทางนี้ศิลปินหลายคนเสนอประเด็นหรือเนื้อหาของศิลปะโดยใช้สื่อที่พบเห็นได้ทั่วไป ภาพจากการผลิตแบบมวลชนและสื่อสารมวลชนในวัฒนธรรมแบบประชานิยม (Pop Culture) ที่เราคุ้นเคยถูกหยิบยืมมาใช้และถูกยกระดับให้กลายเป็นศิลปะวิจิตรศิลป์ (Fine Art) นอกจากนี้ยังใช้วัตถุสำเร็จรูปที่ได้รับการยอมรับในฐานะของวัตถุทางศิลปะ และเป็นวัสดุในการสร้างงานศิลปะประเภทหนึ่ง ในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษที่ 1950 ศิลปินป็อปอาร์ตได้หยิบยืมรูปแบบของวัตถุในชีวิตประจำวันเพื่อสื่อถึงและล้อเลียนเสียดสีวัฒนธรรมบริโภคนิยม นอกจากนี้การใช้วัตถุในชีวิตประจำวันมาทำงานศิลปะของศิลปินนั้นก็เพื่อปฏิเสธความดั้งเดิมของตัววัตถุในชิ้นงาน ซึ่งเป็นหัวใจในการสะสมศิลปะวัตถุ เพราะในกระบวนการสร้างสรรค์แบบนี้ความสำคัญไม่ได้อยู่ที่ตัววัตถุและวัตถุที่ทำซ้ำยังคงสื่อข้อความเดียวกันออกมาได้ แต่วัสดุทำหน้าที่ต่อต้าน เสียดสีระบบทุนนิยมที่มีผลต่อการซื้อขายงานศิลปะและอิทธิพลของนักวิจารณ์ที่มีผลต่อมูลค่าของผลงาน ดังในกรณีที่คลีเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg ค.ศ.1909-1994) ที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อการประเมินงาน abstract expressionism

ในระหว่าง ค.ศ. 1960 ถึง 1970 ศิลปินมินิมอล (Minimal) และศิลปินกลุ่มคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) สร้างสรรค์งานรูปแบบใหม่และใช้กลยุทธใกล้เคียงกันกับศิลปินป็อปอาร์ตในการวิจารณ์ทั้งโดยนัยและอย่างโจ่งแจ้งต่อแนวคิดการทำศิลปะร่วมสมัยให้กลายเป็นสินค้า (คอตติงตัน, 2554)

ภาพที่ 10 Andy Warhol, **Brillo Box (Soap Pads)**, 1964 , Synthetic polymer paint and silkscreen ink on wood, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm
ที่มา (James Szylobryt Artwork, 2019)

หนึ่งในตัวอย่างที่สำคัญคือผลงานชุด Brillo Box ค.ศ.1964 ของแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol ค.ศ. 1928–1987) เป็นการเลียนแบบกล่องผลิตภัณฑ์ทำความสะอาดยี่ห้อนึง ที่สามารถเห็นได้อย่างดาษดื่นในชีวิตประจำวัน หน้าที่หลักของกล่องนี้คือการบรรจุสิ่งของ แต่เมื่อหมดหน้าที่มันก็กลับกลายเป็นกล่องขยะไร้มูลค่า ในทางเศรษศาสตร์โดยเฉพาะสังคมอเมริกันที่เป็นแบบทุนนิยม วอร์ฮอลได้นำภาพลักษณ์อันชินตามาสร้างสรรค์ เขานำเสนอภาพลักษณะเดิมของมันเอาไว้อย่างตรงไปตรงมา โดยการสร้างกล่องขึ้นจากไม้อัด ประกอบกันเป็นรูปทรงของกล่อง 6 ด้าน แล้วจึงใช้การพิมพ์ซิลค์สกรีน (Silkscreen) ที่เป็นที่นิยมในระบบอุตสาหกรรมสื่อสิ่งพิมพ์ประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ มาพิมพ์เป็นตัวอักษรลงทุก ๆ ด้านของกล่อง โดนเลียนแบบกล่องผลิตภัณฑ์อย่างเหมือนจริงจากภายนอกทุกประการ การจัดแสดงผลงานชุดนี้ในแกลเลอรีจึงเป็นการหยิบภาพวัตถุสำเร็จรูปใน

ชีวิตประจำวันมาใช้ในการสร้างผลงานกลายเป็นประเด็นคำถามหาความจริงแท้ของวัถตุที่ศิลปินต้องการนำเสนอ และเพื่อลดบทบาทของงานศิลปะที่เป็นเรื่องสูงส่ง ที่มีมาก่อนหน้า ด้วยการใช้รูปแบบศิลปะชั้นต่ำ (Low Art) ของรูปแบบของสิ่งที่ถูกผลิตเพื่องานอุตสาหกรรมมานำเสนอในบริบทของศิลปะชั้นสูง (High Art)

ศิลปินป็อปอาร์ตไม่ได้ต่อต้านวิถีชีวิตของชนชั้นกลางแบบเดียวกับศิลปินดาดา เพียงแต่ต้องการแสดงให้เห็นว่าศิลปะไม่มีชนชั้นจึงมุ่งผสานศิลปะเข้ากับชีวิตประจำวันด้วยการทำสินค้าและข้าวของให้กลายเป็นศิลปะ วอร์ฮอลใช้เทคนิคการนำเสนอที่มีลักษณะใกล้เคียงกันกับ Readymade ของดูชองป์ คือใช้สินค้าในครัวเรือนที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป แต่ได้นำเสนอเนื้อหาทางโลกที่สะท้อนสังคมบริโภคนิยม ด้วยสีสันที่สดใส ดูสนุกสนานและรูปแบบที่เข้าใจง่ายทำให้ผลงานของเขาได้รับความนิยมอย่างมากจากคนหนุ่มสาว วอร์ฮอล สร้างวัตถุสำเร็จรูปขึ้นมาใหม่ในแบบของตัวเอง ถือได้ว่าเป็นการใช้วัตถุสำเร็จรูปในแนวใหม่แบบที่ไม่เคยมีมาก่อน

แทบจะเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับศิลปะป็อปอาร์ต มินิมอลอาร์ตเป็นผลพวงของยุคสมัยของมันเองเช่นเดียวกับป็อปอาร์ตที่สะท้อนความเป็นจริงและไม่เป็นจริงของสังคมในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ผลงานของกลุ่มมินิมอลอาร์ตชวนให้ตระหนักถึงสภาพที่เปลี่ยนแปลงไปของสังคมผู้บริโภคตามระบบทุนนิยมยุคปลาย การใช้วัตถุสำเร็จรูปในการสร้างสรรค์งานจึงสะท้อนความเป็นแรงงานในเขตแดนของศิลปะจึงเป็นการลดช่องว่างระหว่าวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมมวลชนลง ผลงานมีลักษณะไม่อ้างอิงถึงสิ่งใดและไม่อาจตีความได้เลย โดยเน้นให้ความสำคัญต่อประสบการณ์และการรับรู้ที่เป็นรูปธรรมต่องานในพื้นที่จัดแสดง มินิมอลอาร์ตปฏิเสธการสร้างความหมายจากตัวศิลปินผู้สร้างงาน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้บทบาทของผู้ชมถูกเปลี่ยนไป คือทำให้ไม่ต้องนึกถึงความหมายของผลงานที่จัดแสดงอยู่ตรงหน้าเพียงแค่รับรู้กับตัวผลงานที่กินพื้นที่และคำนึงถึงกระบวนการรับรู้ตรงหน้าเท่านั้น (มาร์โซนา, 2552b)

ในระหว่าง ค.ศ. 1960 ศิลปินกลุ่มคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) ถือเป็นกลุ่มที่มีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกันอย่างแพร่หลาย ศิลปินกลุ่มนี้มุ่งเน้นนำเสนอแนวความคิด และนำภาษามาใช้เป็นสื่อ การเลือกใช้วัตถุที่ใช้ในงานศิลปะของกลุ่มคอนเซ็ปชวลอาร์ตนั้นไม่ได้ต้องการจะนำเสนอถึงตัววัตถุนั้น ๆ ตามที่ตาเห็น แต่กลับสื่อไปถึงสิ่งอื่นที่อาจไม่สัมพันธ์กัน และเพื่อต่อต้านสถาบันทางศิลปะ นักวิจารณ์ที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะ ลักษณะของคอนเซ็ปชวล-อาร์ตสามารถสรุปออกมาได้เป็นสี่ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรกคือการแยกความคิดออกจากตัวงาน

ศิลปะ ศิลปินลดความสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะเชิงฝีมือลง ลักษณะที่สอง การวิเคราะห์เข้ามามีบทบาทสำคัญ ลักษณะที่สาม บริบทในการทำงานศิลปะเกี่ยวข้องกับสินค้า ลักษณะที่สี่ บทบาทและหน้าที่ของศิลปะเปลี่ยนแปลงไป โดยผลงานมีความผูกพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมือง (มาร์โซนา, 2552a)

กลุ่มฟลักซัส (Fluxus) ที่ถือกำเนิดขึ้นในประเทศเยอรมัน ค.ศ.1961 เป็นการรวมหลักการจากกลุ่ม DADA และ Pop Art โดยแนวทางของกลุ่มนี้คือเพื่อเป็นความสมดุลทางอำนาจในโลกศิลปะ เพื่อให้เกิดผลกระทบกับการกำหนดหน้าที่ว่าใครคือผู้สร้างงานศิลปะ และต่อต้านกฎเกณฑ์ทางศิลปะแบบดั้งเดิม ศิลปินกลุ่มฟลักซุสมีจุดมุ่งหมายในการทำลายเส้นแบ่งระหว่างชีวิตกับศิลปะ จึงใช้วัตถุสำเร็จรูปทั่วไป โดยงานศิลปะไม่ใช่ผลของความคิดสร้างสรรค์ในรูปของวัตถุ แต่คือกระบวนการแทนความคิด โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ศิลปินชาวเยอรมัน โดยเขาเชื่อว่าทุกคนสามารถเป็นศิลปิน เพราะทุกอย่างสามารถเรียกว่างานศิลปะ บอยส์ใช้วัตถุสำเร็จรูปเพื่อสื่อความทรงจำตามประสบการณ์และความสัมพันธ์ของเขากับตัววัตถุนั้น ๆ

ในผลงานที่นำวัตถุสำเร็จรุปและวัสดุเก็บตกมาผลักดันจนเข้าสู่อาณาเขตใหม่ของการสร้างสรรค์ Untitled (The End), 1990 โดย เฟลิกซ์ กอนซาเลซ-ตอร์เรส (Felix Gonzalez Torres ค.ศ.1957-1996) ศิลปินทลายกรอบความเชื่อเรื่อง ความแท้และความเป็นเจ้าของผลงานด้วยการนำเสนอกองกระดาษสี่เหลี่ยมผืนผ้า ด้านบนของกระดาษพิมพ์ขอบสีดำ ผู้ชมจะถูกเชิญชวนให้หยิบกระดาษกลับบ้านได้คนละแผ่น ศิลปินเองได้กล่าวไว้ว่า “What is this thing? A two or three-dimensional objects? Is the work the certificate of authenticity of the piece itself?” หรือผลงานชื่อ Untitled (USA Today) ค.ศ. 1990 ที่ผู้ชมถูกเชิญชวนให้หยิบลูกกวาดติดมือกลับไปได้ ผลงานทั้งสองชิ้นทำให้เห็นศักยภาพของวัตถุสำเร็จรูปในกระบวนการนำเสนอแนวคิดที่ทั้งวิจารณ์ความเป็นศิลปะพร้อม ๆ กันกับเปิดให้เห็นศักยภาพในการ สร้างสรรค์โดยผ่านวัตถุเหล่านี้ (Buskirk, 2005: 154-56)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกเป็นวัสดุสำหรับการสร้างสรรค์ที่มีความหมายหลากหลายและมีศักยภาพในการสื่อความแทบไม่จำกัด นับตั้งแต่บทบาทหน้าที่ในการขยายขอบเขตความหมายของศิลปะ การเป็นสื่อแห่งการประท้วง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประท้วงเนื้อหาภายในของวงการศิลปะเอง การวิพากษ์วิจารณ์บริโภคนิยม มาจนกระทั่งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ทั้งนี้เพราะการใช้วัตถุและวัสดุสองประเภทนี้เน้นที่กระบวนการ

และความคิดมากกว่าการเน้นที่สุนทรียะเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงน่าจะเป็นสื่อที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์มากที่สุดประเภทหนึ่งสำหรับศิลปะร่วมสมัย

2.4 การใช้วัตถุสำเร็จรูปในงานศิลปะร่วมสมัย

การใช้สื่อศิลปะวัตถุสำเร็จรูปเป็นลักษณะที่สำคัญในศิลปะสมัยใหม่เรื่อยมาจนถึงศิลปะร่วมสมัย โดยสามารถจำแนกการใช้สื่อวัตถุสำเร็จรูปในงานศิลปะได้ 3 ประเภท ได้แก่

2.4.1 คอลลาจ (Collage) หรือเทคนิคตัดแปะ คือการรวมวัสดุหลายชนิดเข้าด้วยกันแล้วแปะลงบนพื้นผิวแบบ 2 มิติ แล้วทำให้เกิดความหมายขึ้นมาใหม่ เป็นเทคนิคที่ใช้กันอย่างแพร่หลายโดยศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผู้คิดค้นคือ ปาโบล ปิกัสโซและจอร์จ บราค

2.4.2 แอสเซมบลาจ (Assemblage) เกิดจากการประกอบกันระหว่างวัสดุที่มาจากธรรมชาติหรือสำเร็จรูป อาจเป็น 2 มิติ หรือ 3 มิติก็ได้ ที่ยื่นออกมาจากระนาบ เกิดขึ้นครั้งแรกช่วงคริสต์ทศวรรษ 1950 โดยศิลปินโรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก ขั้นตอนในการสร้างผลงานแบบแอสเซมบลาจนั้นทำให้ตัวผลงานต่างจากประติมากรรม เนื่องจากประติมากรรมเกิดจากการสร้างรูปทรง หรือการแกะสลักหินก้อนเดียว และยังถูกแยกออกจากการวาดภาพแบบ 2 มิติ (Painting) ด้วยเนื่องจากมีลักษณะเป็น 3 มิติมากกว่า

2.4.3 วัตถุสำเร็จรูป (Readymade) และวัตถุเก็บตก (Found Object)

2.4.3.1 วัตถุสำเร็จรูป ส่วนใหญ่มักเป็นของที่ผลิตโดยกระบวนการทางอุตสาหกรรมนำมาจัดแสดงโดยมีการดัดแปลงเพียงเล็กน้อยหรือไม่ดัดแปลงเลย (Tate, 2016d)

2.4.3.2 วัตถุเก็บตก เป็นได้ทั้งสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือมาจากธรรมชาติก็ได้ที่ถูกพบโดยศิลปินแล้วนำมาใช้เพราะมีเนื้อหาภายในบางอย่างที่ศิลปินเล็งเห็น (Tate, 2016b)

ศิลปินเริ่มใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันเพื่อตั้งคำถามต่อมายาคติที่สืบทอดยาวนานเกี่ยวกับตัวศิลปินและศิลปะที่เกี่ยวข้องอยู่กับความงามตามคติดั้งเดิมตั้งแต่ยุคกรีกที่วางรากฐานความคิดทางสุนทรียศาตร์ไว้อย่างเหนียวแน่น ในช่วงเริ่มต้นการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันเพื่อสร้างสรรค์งาน ศิลปินหยิบสื่อวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันมาใช้เพื่อนำเสนอแนวคิดที่น่าสนใจมากมาย

2.5 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในงานสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยมักมีกระบวนการสื่อความหมายที่ซับซ้อนซึ่งมีทั้งแบบที่สื่อสารอย่างตรงไปตรงมาและการแบบที่แอบแฝงอยู่ในผลงานซึ่งศิลปินอาจไม่ได้กล่าวไว้ในการอธิบายผลงานของตนเอง ดังนั้น ในการทำความเข้าใจกระบวนการทางความคิดในการสร้างงาน จึงต้องอาศัยแนวคิดทฤษฎีในการตีความและทำความเข้าใจงานศิลปะร่วมสมัย ดังนี้

2.5.1 ทฤษฎีวาทกรรมและอำนาจของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault)

มิเชล ฟูโกต์เป็นนักวิชาการที่มีบทบาทในการต่อสู้ของคนชายขอบ แนวคิดที่สำคัญของฟูโกต์ได้แก่การศึกษาเรื่อง “อำนาจ” ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับกรอบความรู้ความคิดทางสังคมแต่ละยุคสมัยด้วยปฏิสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นผ่านสิ่งที่ฟูโกต์เรียกว่า วาทกรรม ซึ่งหมายถึงกระบวนการผลิตสร้างเอกลักษณ์และอัตบุคคล ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นเพียงมายาภาพที่ประกอบสร้างขึ้นด้วยเครือข่ายของอำนาจทางสังคมและวาทกรรม (ฟูโกต์, 2558) วาทกรรมยังรวมถึงการผลิตความหมายเกี่ยวกับความจริงในเรื่องต่างๆ ซึ่งหมายถึงการผลิตชุดของความรู้ กฎเกณฑ์ และข้อปฏิบัติทางสังคม การมีสถาบันทางสังคม และปฏิบัติการทางสังคม (Discursive Practice) ที่ต่อเนื่องมาจากความรู้นั้น ที่สำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงให้คนนิยามตนเองตามความรู้ที่ถูกผลิตออกมา สำหรับ ฟูโกต์แล้วความรู้ทุกชนิดที่ถูกผลิตออกมาเกี่ยวโยงกับอำนาจเสมอ และสามารถเปลี่ยนมาเป็นเครื่องมือของอำนาจได้ตลอดเวลาตราบเท่าที่คนหรือสังคมนั้นๆ ยอมรับชุดความรู้ที่ถูกผลิตขึ้น (เจริญสินโอฬาร., 2555) อำนาจและความรูคือสิ่งเดียวกัน วาทกรรมหนึ่ง ๆ ดำรงอยู่และเป็นที่ยอมรับได้โดยอาศัยบทบาทของระบบอำนาจหรือเรียกอีกอย่างว่าระบบสัจจะในการรับรองความชอบธรรมถูกต้องของความรู้นั้น ๆ ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างระบบของความรู้กับความจริงนั้นไม่ได้เกิดจากคุณสมบัติทางญาณวิทยาแต่อย่างใดแต่เกิดจากอำนาจที่มากับความรู้นั้นและอำนาจที่ความรู้นั้นผลิตขึ้นมา (ธงชัย วินิจจะกูล., 2558)

หนังสือเฝ้าดูและลงโทษกำเนิดของคุก (Discipline and Punish: The Birth of the Prison) ใน ค.ศ. 1975 อธิบายให้เห็นว่าการทำงานของระเบียบวินัยในฐานะกลไกของอำนาจแท้จริงแล้วคือเทคนิคแห่งอำนาจในโลกสมัยใหม่ซึ่งอยู่ในรูปของความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับความชอบธรรมให้กับตัวของมันเอง (อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง., 2558)

2.5.2 ทฤษฎีเรื่องมายาคติของ โรลองด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes, 1908-2009 A.D.)

ทฤษฎีของโรล็องด์ บาร์ตส์ เรื่องมายาคติ (Mythology) ที่สามารถเชื่อมโยงกับการรับรู้ต่อสื่อในงานศิลปะและการตีตราคุณค่าของงานศิลปะในยุคศิลปะสมัยใหม่ และทฤษฎีวาทกรรมที่สร้างโลกทัศน์ในการรับรู้แบบใหม่ต่องานศิลปะจากเดิมที่ศิลปินเป็นผู้กำหนดขึ้นเคลื่อนไปสู่การตีความจากผู้ชมผ่านการรับรู้และความเข้าใจทางสังคมและวัฒนธรรมพื้นฐานที่ต่างกันไปของผู้ชม

มายาคติเป็นระบบการสื่อความหมายระดับที่สองที่เข้ามาสวมทับลงบนระบบความหมายเบื้องต้น (อันได้แก่ ประโยชน์ใช้สอยของสิ่งต่าง ๆ) ด้วยอาศัยรหัสทางวัฒนธรรม บาร์ตส์อธิบายว่าความหมายเบื้องต้นนี้มักจะทำหน้าที่กลบเกลื่อนด้านที่เป็นอุดมการณ์ของมายาคติให้แลดูไร้เดียงสาเสมือนเป็นธรรมชาติในบทความเรื่อง “มายาคติวันนี้” บาร์ตได้ให้อรรถาธิบายทางวิชาการเกี่ยวกับกระบวนการดังกล่าวไว้ว่า

“มายาคติเป็นระบบสื่อความหมายซึ่งมีลักษณะพิเศษตรงที่ มันก่อตัวขึ้นบนกระแสการสื่อความหมายที่มีอยู่ก่อนแล้ว จึงถือได้ว่า มายาคติเป็นระบบสัญญะในระดับที่สอง สิ่งที่เป็นหน่วยสัญญะ (ผลลัพธ์จากการประกบของรูปสัญญะกับความหมาย) ในระบบแรก กลายมาเป็นเป็นเพียงรูปสัญญะในระบบที่สอง ขอย้ำในที่นี้ว่าวัสดุสำหรับสร้างวาทะแห่งมายาคติ เช่น ภาษา ภาพถ่าย ภาพวาด โปสเตอร์ พิธีกรรม วัตถุ ฯลฯ ไม่ว่าในเบื้องต้นนั้น จะมีความแตกต่างหลากหลายเพียงใดก็ตาม แต่ครั้นเมื่อถูกจับยึดโดยมายาคติแล้ว ก็จะถูกทอนให้เหลือเป็นเพียงรูปสัญญะเพื่อสื่อถึงสิ่งอื่นเสมอ”

มายาคติมีลักษณะเป็นเหมือนภาษา แต่วาทะของมายาคติไม่จำเป็นต้องพึ่งกลไกทางภาษาเพียงอย่างเดียว แต่สิ่งที่จะทำให้สิ่งใดสิ่งหนึ่งมีสถานะเป็นมายาคติก็คือ สังคมและวัฒนธรรมที่สร้างความหมาย คุณค่าทั้งแง่ดีและแง่ร้ายให้กับสิ่งนั้น (บาร์ตส์, 2551)

นอกจากนี้งานเขียนชื่อมรณกรรมของผู้แต่ง (The Death of the Author) บาร์ตส์เชื่อว่า ตัวบท (Text) มิใช่เนื้อหาของงานเขียนที่รอให้ผู้อ่านมาค้นหาความหมาย แต่เป็นกระบวนการสร้างความหมายแบบไม่รู้จบ (Significance) โดยผู้อ่านเป็นผู้กำหนดความหมายด้วยตัวเอง เป็นการสลายความสำคัญของผ็เขียน และแสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุดภาวะปัจเจกบุคคล (Individualism) ซึ่งเคยเป็นคุณลักษณะสำคัญของสกุลความคิดแบบสมัยใหม่ (พูลทองดีวัฒนา, 2561)

2.5.3 สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ของนิโคลา บอร์ดริโย (Nicolas Bourriaud)

นิโคลาส บอร์ดริโย ภัณฑารักษ์ชาวฝรั่งเศส ได้เผยแพร่เรื่องสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ไว้ในหนังสือ Relational Aesthetic ในปี 1998 ซึ่งได้ให้คำนิยมไว้ว่าเป็นการสร้างปฏิบัติการทางศิลปะซึ่งมุ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และบริบททางสังคม (Bourriaud, 2009)

สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์นี้เป็นความก้าวหน้าอย่างหนึ่งของคอนเซ็ปชวลอาร์ตกล่าวคือมีการนำเสนอแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและผู้มาชมงานศิลปะ ศิลปินจะจัดกิจกรรมทางขึ้น ณ สถานที่และช่วงเวลาหนึ่ง เพื่อให้ผู้ชมหรืออาสาสมัครได้เข้ามามีส่วนร่วมในการเติมเต็มผลงาน และเปิดโอกาสให้ผู้ชมตีความตามประสบการณ์ของผู้ชมเอง บทบาทของศิลปินถูกลบเลือนไปโดยไม่ได้เป็นศูนย์กลางของแนวความคิดสร้างสรรค์อีกต่อไป ในขณะเดียวกันผู้ชมก็ถูกเปลี่ยนหน้าที่ให้กลายเป็นทั้งผู้สร้างและเป็นตัวผลงานศิลปะไปในเวลาเดียวกัน ศิลปินเพียงแต่เป็นผู้กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมเกิดการคิด ความรู้สึก ไปจนถึงกระบวนการสร้างความหมายและตีความด้วยตัวเอง

ผลงานศิลปะในแนวทางนี้นำเสนอเรื่องช่องว่างทางสังคมตามแนวทางที่คาร์ล มาร์คเคยอธิบายไว้เกี่ยวกับระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ความเจริญไม่ว่าจะเป็นการตัดถนน ระบบโทรคมนาคมหรือการที่เครื่องจักรเข้ามาทำหน้าที่บางอย่างแทนมนุษย์ก็ดี มนุษย์ต้องใช้ชีวิตแบบเมืองที่แออัด พื้นที่สาธารณะลดน้อยลง ทำให้การปฏิสัมพันธ์ต่อกันลดน้อยลง ศิลปะร่วมสมัยจึงทำหน้าที่ในการนำเสนอประเด็นเหล่านี้ให้เป็นที่สนใจ (Bourriaud, 2009)

บทที่ 3

ผลงานศิลปะที่ศึกษา

ในบทที่ 3 นี้จะเป็นการศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานศิลปะที่จะนำมาวิเคราะห์ ผลงานที่ถูกคัดเลือกมานี้เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยด้วยวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน ในคริสต์-ทศวรรษที่ 60-90 ดังจะได้เห็นในข้อมูลต่อไปนี้

3.1 จานีน อันโทนี

จานีน อันโทนี (Janine Antoni เกิด ค.ศ. 1964) เป็นศิลปินอเมริกันเกิดในบาฮามาส เธอสร้างผลงานด้วยการใช้ร่างกายเข้าไปมีส่วนร่วมกับกระบวนการเสมอๆ การจัดแสดงผลงานที่เป็นผลมาจากกระบวนการดังกล่าวทำให้งานของเธออยู่ตั้งอยู่บนพื้นที่รอยต่อระหว่างการใช้วัตถุสำเร็จรูป วัสดุเก็บตก รวมไปถึงวัสดุในชีวิตประจำวัน ทำให้งานติดตั้งของเธอที่เป็นผลมาจากการแสดงหรือการจัดการบางประการด้วยร่างกายมีพรมแดนอยู่ระหว่างประติมากรรม การแสดง ทำให้เกิดการมีส่วนร่วมจากผู้ชมอย่างเห็นได้ชัด เธอได้เคยกล่าวไว้ว่าแรงบันดาลใจที่สำคัญของเธอคือประติมากรหญิง หลุยส์ บูชัวร์ (Louis Bourgeois ค.ศ. 1911-2010) นอกจากนี้งานของเธอยังเน้นประเด็นเรื่องเพศสภาวะในศิลปะร่วมสมัยด้วย ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานของเธอ 2 ชิ้นคือ Gnaw (ค.ศ.1992) และ Eureka (ค.ศ.1993)

ภาพที่ 11 Janine Antoni, Gnaw,1992

600 lbs chocolate cube and 600 lbs lard cube gnawed by the artist, 27 heart-shaped packages of chocolate made from chewed chocolate removed from chocolate cube and 130 lipsticks made with pigment, beeswax, and chewed lard removed from lard cube, variable

ที่มา (Nieva, 2019)

ภาพที่ 12 ก้อนไขมันขนาด 600 ปอนด์ ในผลงาน Gnaw

ที่มา (Nieva, 2019)

ภาพที่ 13 ก้อนช็อกโกแล็ตขนาด 600 ปอนด์ ในผลงาน Gnaw
ที่มา (Nieva, 2019)

Gnaw คำนี้แปลตรงตัวว่า “แทะ” ในการจัดแสดงผลงานจะประกอบด้วย 3 ส่วนคือ 1. ก้อนไขมันขนาด 600 ปอนด์ 2. ก้อนช็อกโกแล็ตขนาด 600 ปอนด์ ทั้งคู่เป็นก้อนรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส 3. ตู้จัดแสดงแท่งช็อกโกแล็ตกับแท่งลิบสติก ในการสร้างผลงาน อันโทนีกัดก้อนไขมันและก้อนช็อกโกแลตด้วยปากและฟันของเธอจนมีรูปทรงอย่างที่จัดแสดง ไขมันและช็อกโกแลตที่ถูกกัดออกมาเธอนำมาหลอมกลายเป็น กล่องใส่ช็อกโกแลตและแท่งลิปสติก ในแง่ความหมายของงานนั้น อันโทนีเคยกล่าวไว้ว่า “ไขมันเป็นตัวแทนของร่างกายผู้หญิง เป็นวัสดุของผู้หญิง เพราะเพศหญิงนั้นมีไขมันมากกว่าผู้ชาย ดังนั้นงานจะเกี่ยวกับการกินเนื้อพวกเดียวกันเองด้วย” "Lard is a stand-in for the female body, a feminine material, since females typically have a higher fat content than males, making the work somewhat cannibalistic” (Wikipedia, 2019c) จะเห็นได้ว่าตัวงานสร้างความหมายทั้งในแง่วัสดุที่เกี่ยวพันกับเรื่องเพศสภาวะผู้หญิง ลักษณะเฉพาะและความหมายของวัสดุ ซึ่งทั้งไขมันและช็อกโกแลตมีที่ทางเฉพาะในสังคมตะวันตก ร่างกายของศิลปินที่เป็นเพศหญิงและการเผชิญหน้ากับศิลปะก่อนหน้านี้คือกระแสมินิมัลลิสซึ่มซึ่งกล่าวกันว่ามีลักษณะที่เป็นเพศชายสูงแสดงออกโดยการใช้รูปทรงเรขาคณิตโดยเฉพาะอย่างยิ่งลูกบาศก์จัตุรัสอย่างมาก

ภาพที่ 14 Janine Antoni, Eureka, 1993
Bathtub, lard, soap, and Dorian, variable

ที่มา (Nieva, 2019) Access

ในผลงานชิ้นนี้ อันโทนีลงไปนอนในอ่างที่เต็มไปด้วยไขมันจนถึงริมขอบ เมื่อไขมันไหลออกไปและเริ่มแข็งตัวเธอลุกออกมาและรักษาร่องรอยของร่างกายในท่านอนเอาไว้ ไขมันส่วนที่ล้นออกเธอนำไปผสมน้ำด่างและน้ำเพื่อทำสบู่เป็นก้อนขนาดใหญ่ที่เธอจะใช้อาบน้ำ กระบวนการนี้ทำให้ก้อนสบู่มีส่วนบนโค้งมน ชื่องานและกระบวนการสร้างงานพาดพิงกับเรื่องเล่าที่อาร์คิมีดิส (Archimedes) ค้นพบความถ่วงจำเพาะ เล่ากันว่าพระราชาขอให้อาร์คีมีดิสวัดว่ามีทองจำนวนเท่าใดในมงกุฎของพระองค์ อาร์คิมีดิสนึกคำตอบได้จากการลงไปแช่น้ำในอ่างและน้ำล้นออกนอกอ่าง ด้วยความดีใจจึงตะโกนออกมาว่า ยูเรก้า (eureka) และวิ่งออกนอกถนนทั้ง ๆ ที่ยังเปลือยอยู่ การพาดพิงแบบนี้นอกจากจะให้ความหมายของไขมันในฐานะสิ่งที่สามารถรักษาร่องรอยของร่างกายเธอแล้วยังมีประเด็นเรื่องเพศสภาวะและสถานะของความรู้ในสังคมตะวันตกที่เน้นการค้นพบของเพศชายอยู่ด้วย การสร้างสบู่ก็ยังมีความหมายผูกพันกับความเป็นผู้หญิงอีกด้วย (Antoni, 2019a)

3.2 แดน เฟลวิน

แดน เฟลวิน (Dan Flavin ค.ศ. 1933-1996) เป็นศิลปินที่ทำงานด้วยหลอดไฟนีออนที่ผลิตขายในท้องตลาดเป็นหลัก เนื่องจากงานของเฟลวินใช้องค์ประกอบน้อยมากจนทำให้ได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในศิลปินคนแรกๆ ของกลุ่มมินิมัลลิสม์ (Minimalism) การถือกำเนิดของกลุ่มนี้อยู่ภายใต้บริบทของศิลปะในประเทศสหรัฐอเมริกาที่เกิดความเปลี่ยนแปลงเนื่องจากความสำเร็จของ Abstract Expressionism ที่มาถึงจุดอิ่มตัว การลดทอนจนถึงที่สุดของรูปทรงและการใช้วัสดุที่เรียบง่ายก็เพื่อลดส่วนที่เป็นฝีมือของศิลปิน เช่น ทีแปรงที่ปรากฏอย่างมากในงานแบบ Abstract Expressionism มินิมัลลิสม์หันกลับไปยังรูปทรงเรขาคณิตเป็นปฏิกิริยาตรงกันข้ามกับการแสดงออกอย่างถึงที่สุดและลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคนในกระแสดังกล่าวนั่นเอง นอกจากนี้ การใช้แสงในมินิมัลลิสม์นั้นก็ไม่ใช่เพื่อผลทางอารมณ์แต่เพื่อสร้างพื้นที่ว่างรอบแสงนั้นให้ปรากฏ นอกจากนี้การต่อต้านวัสดุในศิลปะแบบประเพณีทำให้ศิลปินมินิมัลลิสม์พิจารณาว่าสีทาบ้านหรือวัสดุแบบไฟเบอร์กลาสนั้นมีคุณค่ามากกว่าดินที่ใช้ปั้นประติมากรรมหรือสีน้ำมันในงานจิตรกรรม เป็นต้น นอกจากนี้ยังมักจะใช้คณิตศาสตร์ในการกำหนดขนาดสัดส่วนงานเพื่อหลีกเลี่ยงจากแนวคิดของการตัดสินงานจากประสบการณ์ของศิลปิน (MoMA Learning Team, 2019a) นอกจากนี้ อาจกล่าวได้ว่าความสนใจในมิติของ “ความเป็นวัตถุ” (objecthood) ได้ให้กำเนิดกลุ่มมินิมัลลิสม์ (Minimalism) ขึ้น (เดวิด คอตติงตัน, 2011)

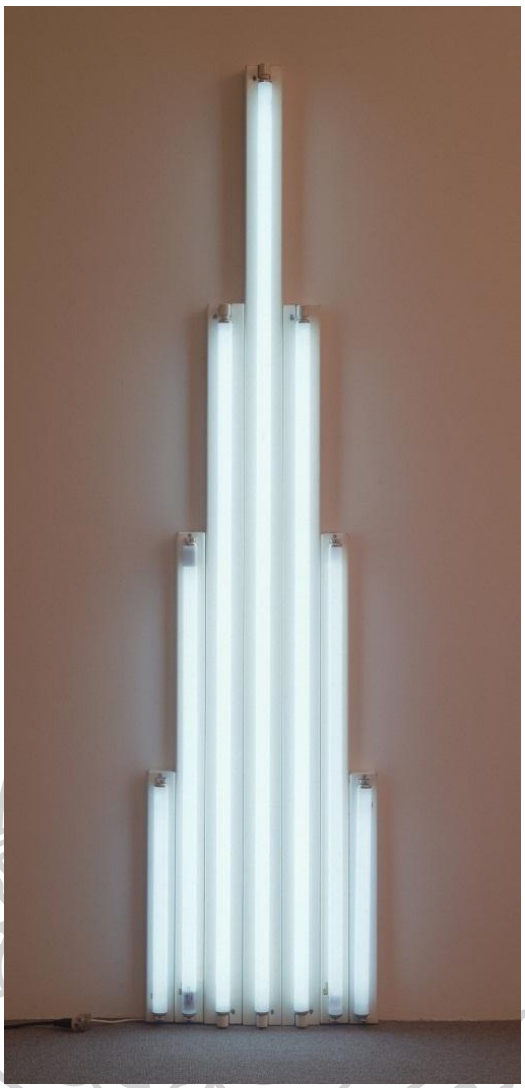
เฟลวินไม่ได้มองว่างานของตนเองเป็นประติมากรรมแสง เนื่องจากเห็นว่างานของตนเองนั้นคือทั้งตัวหลอดไฟและพื้นที่ว่างที่แสงส่องสว่างไปถึง เมื่อแสงจากตัวงานสาดส่องไปยังผู้ชม ข้าวของหรือระนาบ ที่สะท้อนได้เช่น ผนัง พื้น เพดาน จะทำให้พื้นที่เหล่า นี้เปลี่ยนแปลงสีสันตามไปด้วย ศิลปินเองเคยกล่าวไว้ว่า *“คนไม่ได้คิดถึงแสงในฐานะวัตถุแต่ผมคิด และแสงเป็นศิลปะที่เรียบง่ายและเปิดกว้างและตรงไปตรงมาเท่าที่คุณจะพบได้” “One might not think of light as a matter of fact, but I do. And it is...as plain and open and direct an art as you will ever find.”* (MoMA Learning Team, 2019b)

ในวิทยานิพนธ์นี้จะขอยกตัวอย่างผลงาน 2 ชิ้นคือ Untitled Flavin 1963 และ “Monument 1” for V. Tatlin

ภาพที่ 15 Dan Flavin, “Untitled” 1963
Green fluorescent tube, 244 x 10 x 7 cm

ที่มา (MoMA, 2019c)

ผลงานชื่อ Untitled Flavin 1963 (ค.ศ. 1963) หนึ่งในผลงานชิ้นแรก ๆ ที่ศิลปินใช้หลอดฟลูออเรสเซนต์สีเขียว (ขายตามท้องตลาดทั่วไป) ติดกับผนังทางตั้ง แสงที่ส่องสว่างออกมาจากตัวหลอดไฟทำให้บริเวณนั้นเปลี่ยนเป็นสีเขียว รวมถึงผู้ชมที่อยู่ในระยะใกล้พอด้วย การเปลี่ยนวัตถุสิ่งของทางอุตสาหกรรมให้กลายเป็นผลงานศิลปะที่สร้างสัมผัสแก่ผู้ชมโดยตรงเป็นการเปลี่ยนพื้นที่โดยรอบตัวงานไปด้วย



ภาพที่ 16 Dan Flavin, “Monument 1” for V. Tatlin, 1964.
Fluorescent light and metal fixtures, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm
ที่มา (MoMA Learning Team, 2019b)

ผลงานชื่อ “Monument 1” for V. Tatlin เป็นผลงานชิ้นแรกในจำนวน 39 ชิ้นที่เฟลวินสร้างขึ้นระหว่าง ค.ศ.1964-1990 รูปทรงที่หลอดไฟทางตั้ง 7 หลอดความสูงเป็นลำดับประกอบกันขึ้นอ้างอิงไปถึงรูปทรงของผลงานชื่อ Monument to The Third International ของวลาดิมี ทาทลิน (Vladimir Tatlin ค.ศ. 1885-1993) และอุดมการณ์แบบสังคมนิยมกับโลกยูโทเปียในอุดมคติแบบกลุ่ม Russian Constructivism ที่แม้จะล้มเหลวแต่ก็เป็นเนื้อหาที่กระทบใจศิลปินอเมริกันในคริสต์ทศวรรษที่ 1960 อย่างมาก

3.3 โจเซฟ โคสุต

โจเซฟ โคสุต Joseph Kosuth (เกิด ค.ศ. 1945) เป็นศิลปินในกลุ่มที่เรียกว่าคอนเส็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) เป็นพื้นฐานของคอนเส็ปชวลอาร์ต ซึ่งตั้งคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะ อุดมการณ์ของการสร้างสรรค์และจัดแสดงศิลปะเอง โซลล์ เลอวิตต์เคยเขียนไว้ว่า “ตัวความคิดเองนั้นถึงแม้ว่าจะไม่ได้รับการถ่ายทอดออกมาให้เห็นได้ก็เป็นศิลปะเท่าๆ กับที่ทำออกมาเป็นวัตถุ” (MoMA, 2019a) โจเซฟโคสุตเคยกล่าวไว้ว่า “ ‘คุณค่า’ ของศิลปินเฉพาะบุคคลในยุคหลังจากดูชองป์นั้นสามารถวัดได้จากว่าได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะมากน้อยเท่าใด” (Wikipedia, 2019e) ธรรมชาติในการสนใจตั้งคำถามโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับ “ความเชื่อพื้นฐาน” ทำให้เขาเกิดความขัดแย้งกับบุคคลในที่ทำงานในช่วงที่เขาสอนอยู่ที่ School of Visual Art จนทำให้เขาหันมามีบทบาทกับโลกภายนอกและสร้าง Museum of Normal Art อันเป็นสถานที่จัดแสดงงานครั้งแรกของศิลปินที่ต่อมาจะกลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายคนเช่น Robert Ryman หรือ On Kawara เป็นต้น

ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานชื่อ One and Three Chairs (ค.ศ.1965) ลักษณะของผลงานเป็นเก้าอี้วาง อยู่ข้างภาพถ่ายเก้าอี้และภาพถ่ายคำจำกัดความของเก้าอี้จากพจนานุกรม เมื่อมองแบบเผินๆ จะเห็นว่านี่คือการเล่นกับความคิดที่ว่าด้วยเก้าอี้ของคน ผ่านสื่อสามสื่อ ศิลปินให้ความสนใจเกี่ยวกับวัตถุจริงที่สัมพันธ์กับความเป็นไปได้เชิงนามธรรมของวัตถุนั้นๆ ในผลงานชิ้นนี้ผู้ชมจะถูกชวนให้ “อ่าน” 1. เก้าอี้จริง 2. เก้าอี้ที่เข้ารหัสภาพถ่ายและ 3. เก้าอี้เข้ารหัสตัวอักษร เก้าอี้จริงจะเป็นแค่เก้าอี้จริงหรือเป็นวัตถุสำเร็จรูปในแบบของดูชองป์ กลายเป็นศิลปะ ในที่นี้มีการประกอบกันด้วย ไม่ใช่แค่การเปลี่ยนความหมายเฉย ๆ การประกอบกันของสื่อทั้งสามเป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดของงานชิ้นนี้

ภาพที่ 17 Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965

Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 76.2 cm.

ที่มา (MoMA, 2019b)

3.4 เจฟ คูนส์

เจฟ คูนส์ (Jeff Koons เกิด ค.ศ. 1955) เป็นหนึ่งในศิลปินยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ที่เติบโตในช่วงเวลาที่ประเทศสหรัฐอเมริกาเข้าสู่การบริโภคนิยมอย่างเต็มตัว คูนส์ทำงานโดยยึดโยงกับวัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมป๊อบ งานศิลปะที่ทำให้คนจำได้มักจะเป็นบอลลูนสีสันสดใสหรือแววาว อย่างไรก็ตามในงานยุคแรกๆ คูนส์สนใจลักษณะเฉพาะบางอย่างในข้าวของเครื่องใช้ของสังคมอเมริกัน และนำวัตถุสิ่งของที่พบเจอตามห้างในชีวิตประจำวันทั่วๆ ไปมาจัดแสดงทำให้ข้าวของเหล่านั้นกับศิลปะแยกจากกันยากขึ้นทุกทีและทำให้การดูสินค้าตามห้างกับการชมงานศิลปะในพิพิธภัณฑ์เหมือนกันมากขึ้น (เดวิด คอตติงตัน, 2011) คูนส์ใช้วัตถุสำเร็จรูปเพื่อสื่อถึงลัทธิบริโภคนิยม มุ่งเน้นที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมโดยใช้สิ่งของในชีวิตประจำวันเพื่อวิพากษ์วิจารณ์สังคม คูนส์มีส่วนใกล้เคียงกับแอนดี้ วอร์ฮอลในการทำให้ผลิตภัณฑ์ต่างๆ ในสังคมมีสถานะเป็นศิลปะ แต่ต่างกันตรงที่วอร์ฮอลทำให้ผลิตภัณฑ์เหล่านั้นกลายเป็นไอคอน คูนส์จะโฟกัสที่การที่สังคมเข้าไปจัดแจงผลิตภัณฑ์นั้นให้มีสถานะบางอย่าง วิธีเลือกผลิตภัณฑ์ของคูนส์และวิธีการในการออกแบบต่างๆ ว่ามาจากแนวคิดเชิงโฆษณาและ “ความเป็นผลิตภัณฑ์” ในตัวเอง (ในขณะที่ศิลปินบางคนที่สนใจประเด็นเดียวกันอย่าง Haim Steinbach จะตั้งคำถามเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์ในชีวิตประจำวันมากกว่า) (Waldman, 1992a) คูนส์เป็นหนึ่งในศิลปินที่ใช้ระบบ “โรงงาน” เพื่อผลิตศิลปะแบบเดียวกับที่วอร์ฮอลทำมาก่อน ภายในเวิร์คช็อปของเขาจะมีผู้ช่วยทำงานจำนวนมากเสมอ ๆ

ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานชื่อ New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry Displaced Double Decker. (ค.ศ. 1981-87) ผลงานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในชุดที่ศิลปินทำต่อเนื่องหลายปี ลักษณะงานจะประกอบด้วยตู้ใสทำจากกระจกเพล็กซี่กลาสภายในติดตั้งวัตถุสำเร็จรูปซึ่งคือผลิตภัณฑ์ต่างๆ ในกรณีนี้คือเครื่องดูดฝุ่นสามเครื่อง คูนส์มองว่าผลิตภัณฑ์เหล่านี้เป็นตัวแสดงออกซึ่งจินตนาการและความต้องการในการบริโภคของคน (Tate, 2019b) นอกจากนี้การส่องสว่างในตัวกล่องใสด้วยหลอด ฟลูออเรสเซนต์ทำให้มีลักษณะใกล้เคียงกับการจัดแสดงในห้างสรรพสินค้าอีกด้วย

ภาพที่ 18 Jeff Koons. New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/ Dry Displaced Double Decker, 1981-87

Plexiglass, 4 vacuum cleaners, and fluorescent lights 2510 × 1370 × 715 mm.

ที่มา (Tate, 2019b)

3.5 โจเซฟ บอยส์

โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys ค.ศ. 1921-1986) หนึ่งในศิลปินกลุ่มฟลักซุส (Fluxus) ที่พิจารณาว่างานศิลปะควรมีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสังคมและการเมือง งานของบอยส์นั้นบ่อยครั้งที่มีลักษณะเสื่อมสลายได้จากการใช้วัสดุที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในศิลปะตะวันตก เช่น ไขมัน นอกจากนี้สิ่งที่ทำให้งานของบอยส์ได้รับการตีความในแง่มุมที่น่าสนใจมาจากเรื่องเล่าที่เขาเองเล่าหรือ “สร้าง” ขึ้นว่ามาจากประวัติชีวิตจริงในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง บอยส์ทำหน้าที่พลปืนด้านหลังเครื่องบินที่ถูกยิงตกในบริเวณไครเมีย บอยส์ถูกช่วยเหลือและดูแลโดยชนเผ่าตาร์ตาร์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณรอยต่อระหว่างเยอรมนีกับรัสเซีย หลังจากถูกช่วยออกมาจากซากเครื่องบินในหิมะและเขาเล่าถึงความทรงจำว่าได้รับการรักษาตัวในเต็นท์โดยมีกลิ่นของชีส ไขมันและนมอบอวลอยู่ พวกตาร์ตาร์ห่อหุ้มร่างของ บอยส์ด้วยไขมันและห่อด้วยผ้าสักหลาดเพื่อสร้างความอบอุ่นขึ้นมาอีกครั้ง (Wikipedia, 2019d) วัสดุทั้งสองนี้จะหวนกลับมาปรากฏในงานของบอยส์หลายครั้ง บอยส์เป็นคนกล่าวประโยคที่มีชื่อเสียงว่า Everyone is an artist ที่กล่าวกันว่าบอยส์นำมาจากหนังสือของนักเขียนสมัยโรแมนติคที่มีนามปากกาว่า Novalis (Wikipedia, 2019d) และนำมาสู่แนวคิดของศิลปินเรื่อง “ประติมากรรมสังคม” (social sculpture) ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานชื่อ Fat Chair (ค.ศ. 1964)

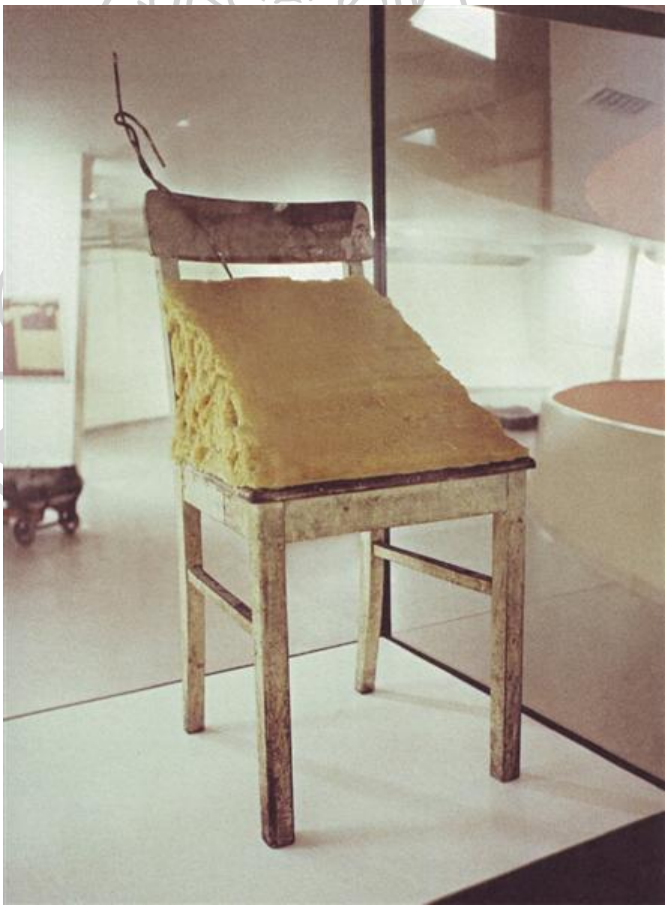
Fat Chair ประกอบด้วยวัสดุสามชนิดคือ เก้าอี้ไม้ ไขมันที่วางบนเก้าอี้และเส้นลวด บอยส์เคยกล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ดังนี้

“ความตั้งใจเริ่มแรกของผมคือการใช้ไขมันเพื่อกระตุ้นให้เกิดการสนทนาขึ้น ความยืดหยุ่นของวัสดุมีส่วนโน้มน้าวใจผมในแง่ที่มันอ่อนไหวต่อความเปลี่ยนแปลงของอุณหภูมิ ความยืดหยุ่นนี้มีผลทางความรู้สึกและกระบวนการภายในของคนที่มีความอ่อนไหวทางจิตวิทยาอยู่แล้ว ผมต้องการการสนทนาถึงศักยภาพของประติมากรรมและวัฒนธรรม ความหมายของมัน เรื่องที่ภาษาเหล่านั้นพูดถึง เรื่องการผลิตและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ว่าเกี่ยวข้องกับอะไรบ้าง ดังนั้นผมจึงเลือกจุดยืนที่สุดขั้วของประติมากรรม เลือกวัสดุที่เป็นพื้นฐานของชีวิตจริงๆ ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะ...”

“ไขมันใน Fat Chair ไม่เป็นรูปทรงเรขาคณิต สุดปลายของของไขมันดูเหมือนรูปตัดที่เป็นไปตามธรรมชาติของไขมันเอง การวางลงไปบนเก้าอี้ก็เพื่อเน้นประเด็นนี้ เพราะในที่นี้เก้าอี้เป็นภาพ

แสดงแทนของร่างกายมนุษย์ พื้นที่ของการย่อยและความเปลี่ยนแปลงทางเคมีที่น่าสนใจอันสัมพันธ์ในทางจิตวิทยากับเจตจำนง ของอำนาจ ในภาษาเยอรมัน เรื่องขำขันประกอบกันขึ้นจากคำที่มีความหมายสองนัย คำว่า Stuhl นั้นเป็นคำสุภาพเวลาที่จะหมายถึงอุจจาระ (stool) ด้วย และนั่นเป็นการใช้วัสดุและทำให้วัสดุตกผลึกโดยมีลักษณะที่สับสนวุ่นวาย สะท้อนให้เห็นออกมาในรูปตัดของก้อนไขมันนั่นเอง” (Waldman, 1992a)

นอกจากนี้ความเกี่ยวพันของไขมันกับประวัติชีวิตที่ได้รับการรักษาจากชนเผ่าตาร์ตาร์ทำให้ไขมันมีลักษณะเป็นวัสดุที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลของบอยส์เองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้



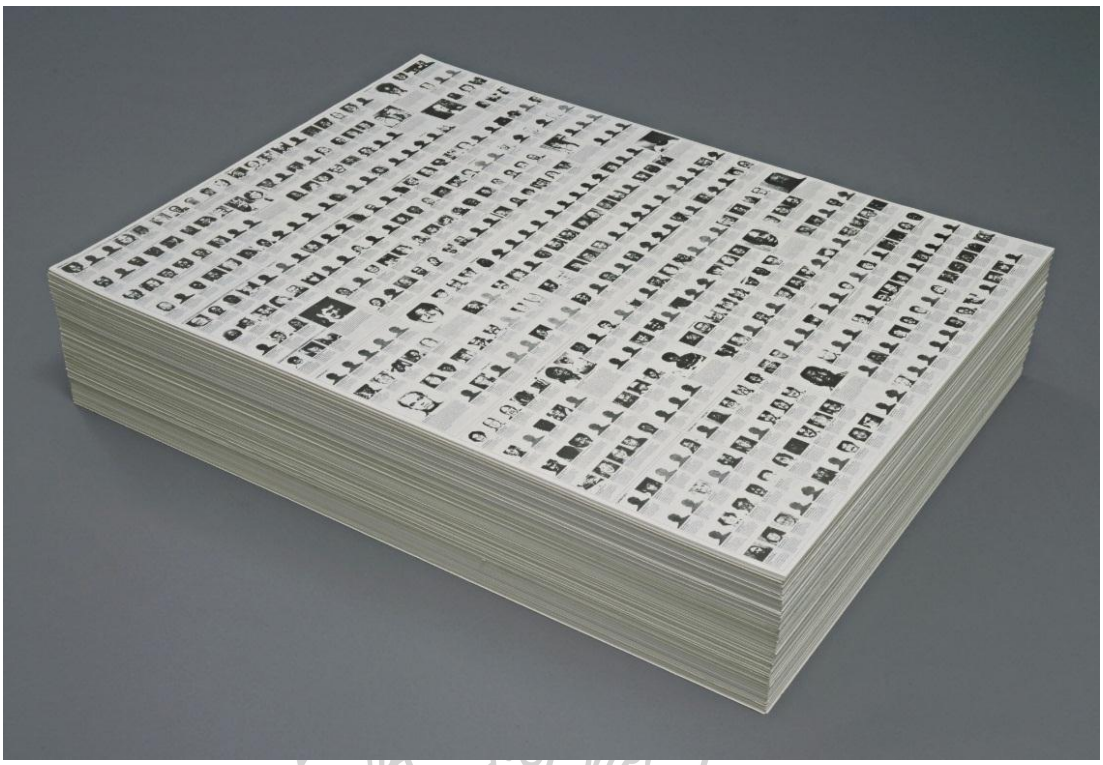
ภาพที่ 19 Joseph Beuys, Fat Chair. 1964.

Wooden Chair, Fat, Wire.

ที่มา (xennex, 2011)

3.6 ฟีลิกซ์ กอนซาเลส ตอร์เรส

ฟิลิกซ์ กอนซาเลส ตอร์เรส (Félix González-Torres ค.ศ. 1957-1996) ศิลปินอเมริกันเกิดในคิวบา เป็นหนึ่งในศิลปินที่ประกาศตัวอย่างเปิดเผยว่าเป็นเกย์อันเป็นบุคลิกลักษณะที่ส่งผลต่องานศิลปะอย่างมาก ตอร์เรสเสียชีวิตด้วยโรคเอดส์แต่ก่อนที่จะเสียชีวิตนั้น มีบุคคลอันเป็นที่รักเสียชีวิตจากโรคนี้ ทำให้ศิลปินสะเทือนใจจากเหตุการณ์ในชีวิตจึงสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับการตระหนักถึง “การไม่มีอยู่” หลายชิ้นโดยการสร้างผลงานที่เป็นคู่ เช่น ผลงาน “Untitled” (1991) เป็นภาพเตียงที่ว่างเปล่าแต่มีร่องรอยการนอนของคน 2 คน ผลงาน Untitled (Perfect Lovers), 1991) เป็นนาฬิกาที่ทำให้หยุดในเวลาเดียวกัน เป็นต้น ในหนังสือสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ของนิโคลา บอร์ดริโย (Nicolas Bourriaud) ได้กล่าวถึงผลงานของกอนซาเลสไว้ว่าความรู้สึกโดดเดี่ยวไม่อาจทำให้ประจักษ์ด้วยอะไรก็ตามที่มีเพียง “1” แต่การหายไปของ “2” (Bourriaud, 2009) กอนซาเลสเข้าร่วมกับกลุ่มศิลปินชื่อ Group Material ทำงานศิลปะร่วมกันโดยมีเป้าหมายเชิงวัฒนธรรมและการศึกษา กลุ่มนี้ได้จัดแสดงงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของโรคเอดส์โดยตรงด้วย ตอร์เรสตั้งชื่องานตัวเองว่า Untitled เสมอ ๆ แต่มักจะมีวงเล็บต่อท้าย เช่น Untitled (Perfect Lovers) (1991) หรือ (Placebo) (1991) ที่เชื่อกันว่าได้รับแรงบันดาลใจจากคู่รักชื่อ Ross Laycock โดยงานของตอร์เรสเน้นที่กระบวนการในฐานะของการเปรียบเปรยกับกระบวนการเสียชีวิต เช่นการให้ผู้ชมสามารถหยิบลูกกวาดออกจากกองงานหรือหยิบกระดาษพิมพ์ออกจากกองกระดาษ แต่ก็มีผู้อ่านว่าในกระบวนการดังกล่าวก็ดูราวกับเป็นการต่อเติมหรือยืดชีวิตด้วย เพราะเมื่อลูกกวาดหรือกระดาษในกองหมดไปก็มีการเติมเต็มเข้ามาใหม่เสมอ การเปรียบเปรยผลงานกับปัญหาโรคเอดส์และการที่สังคมตั้งแง่รังเกียจผู้ป่วยเป็นสิ่งหนึ่งที่ชัดเจนเสมอในงานของศิลปินผู้นี้ (Wikipedia, 2019b) ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงาน 2 ชิ้นคือ Untitled (Perfect Lovers) (1991) และ Untitled (Death by Gun) (1990)



ภาพที่ 20 Félix González-Torres, Untitled (Death by Gun-1990), 1990
Print on paper (endless copies), 48.3 x 114.1 x 83.7 cm

ที่มา (MoMA, 2019c)

ภาพที่ 21 รายละเอียดผลงาน Untitled (Death by Gun-1990)

ที่มา (González-Torres, 1990)

Untitled (Death by Gun-1990) ในผลงานชิ้นนี้ได้นำภาพจากนิตยสาร Time อันเป็นภาพของบุคคลที่ถูกยิงด้วยปืนจนเสียชีวิตในประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างวันที่ 1-7 พฤษภาคม ค.ศ. 1989 ประกอบไปกับภาพคือข้อมูลชื่อ อายุ เมือง รัฐและการบรรยายสั้นๆ เกี่ยวกับการเสียชีวิต ตอร์เรสนำภาพเหล่านี้มาเรียงและพิมพ์บนกระดาษขนาดใหญ่จัดแสดงกองอยู่กับพื้น ผู้ชมจะถูกชักชวนให้หยิบกระดาษพิมพ์นี้กลับไปเป็นของส่วนตัวหรือนำไปแจกจ่ายต่อได้ เมื่อกระดาษหมดจะมีการพิมพ์กระดาษเพิ่มเติมตลอดเวลา ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้จะไม่มีวันหมดไปจากการแสดง

ภาพที่ 22 Félix González-Torres, “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 1991
Candies individually wrapped in multicolor cellophane, endless supply
ที่มา (The Felix Gonzalez-Torres, 2019)

ในผลงานชื่อ Untitled (Portrait of Ross in L.A.) ในงานชิ้นนี้ ศิลปินวางลูกกวาดน้ำหนัก 175 ปอนด์ไว้ที่มุมห้อง น้ำหนักรวมของลูกกวาดเทียบเท่าน้ำหนักในอุดมคติของรอสส์ (Ross) คู่รักของศิลปิน ไม่ได้นำเสนอแค่ภาพของเกย์เพียงคนเดียวแต่ศิลปินขยายความไปจนเนื้อหาว่าด้วย

ชุมชนเควียร์ (Queer Community) ผลงานชิ้นนี้แสดงแทนความรัก การสูญเสียของคู่รักคนนี้เอง รอสส์เสียชีวิตจากโรคเอดส์แบบเดียวกันกับที่ชาวเกย์หลายคนในช่วงนั้น ผู้ชมจะถูกชักชวนให้หยิบลูกกวาด แกะกิน ทิ้งเปลือกไป ซึ่งจะเป็นความหมายของน้ำหนักตัวของรอสส์ที่ค่อยๆ ลดลงก่อนจะเสียชีวิตในที่สุดและยังสื่อความหมายถึงการที่สังคมทั่วไปเพิกเฉยเกี่ยวกับโรคนี้และทำให้เกย์หลายคนต้องเสียชีวิตไป เช่นเดียวกับผลงานชิ้นอื่นที่ตอร์เรสจะคอยเติมลูกกวาดกลับเข้ากอง ซึ่งในทางหนึ่งคือความหมายของการคงอยู่ชั่วนิรันดร์ (The Felix Gonzalez-Torres, 2019)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.7 เทรซี่ อีมิน

เทรซี่ อีมิน (Tracey Emin เกิด ค.ศ. 1963) เป็นหนึ่งในศิลปินที่มีชื่อเสียงอื้อฉาวที่สุดของสหราชอาณาจักร จากทั้งผลงานศิลปะที่เปิดเผยแง่มุมในชีวิตอย่างโจ่งแจ้งในฐานะผู้หญิงและในแง่การประพฤติตัวในสถานที่สาธารณะ เธอได้รับการศึกษาทางศิลปะแบบมาตรฐานจนกระทั่งจบการศึกษา M.A. จาก Royal College of Art แม้จะมีแนวคิดว่าการเป็นศิลปินสร้างงานจิตรกรรมที่จะนำไปแขวนในบ้านคนรวยนั้นฟุ่มเฟือย ซ้ำซาก ไม่สัมพันธ์กับโลกที่เรากำลังอาศัยอยู่ หลังจบการศึกษาเธอแท้งลูกสองครั้งและตกอยู่ในภาวะอารมณ์ปั่นป่วนจนทำลายงานที่สร้างขึ้นในช่วงศึกษาอยู่จนหมด เธอเคยออกรายการทีวีโชว์ในสภาพเมามายและสบถคำหยาบคายหลายครั้ง ได้รับรางวัล Turner Prize อันทรงเกียรติใน ค.ศ. 1999 นอกจากนี้ จากการผลักดันของแกลเลอรีที่ทรงอิทธิพลอย่างซาทชิแอนด์ซาทชิและด้วยความสามารถในการสร้างสรรค์ทำให้สถาบันที่มีอายุเก่าแก่ยาวนานอย่าง The Royal Academy แต่งตั้งให้เธอเป็น Professor of Drawing ใน ค.ศ. 2011 ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานของเธอ 2 ชิ้นคือ Everyone I have ever Slept With (1995) และ My Bed (1999)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 23 Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With, 1995
Appliquéd tent, mattress and light, 122 x 245 x 214 cm

ที่มา (Takac, 2019)

Everyone I have ever Slept With (ค.ศ.1995) ผลงานชิ้นนี้มีชื่อเรียกอีกหนึ่งชื่อว่า The Tent หรือ My Tent จากลักษณะที่เป็นเต็นท์ผ้าใบกางอยู่กลางห้องจัดแสดง ภายในมีชื่อของบุคคลที่เอมินเคยนอนด้วยตั้งแต่เด็กมาจนปีที่สร้างงาน รวมทั้งสิ้น 102 ชื่อ แม้ชื่อผลงานจะล่อแหลมและส่อไปในทางเพศ แต่ชื่อภายในที่ถูกเย็บติดหลังคาเต็นท์นั้นรวมถึงพี่น้องหรือคุณยายที่เธอที่เคยนอนจับมือฟังวิทยุด้วยกัน แต่ก็ยังรวมบุคคลที่เธอเคยร่วมเพศด้วย (เว็บไซต์ใช้คำว่า shag) (Wikipedia, 2019a) ผลงานชิ้นนี้ถูกประเมินว่าเป็นงานชิ้นสำคัญของศิลปิน ผลงานโดนไฟไหม้เมื่อ ค.ศ. 2004 และศิลปินไม่ยอมทำขึ้นใหม่

ภาพที่ 24 Tracey Emin, My Bed, 1999
Mattress, linens, pillows and objects 79 x 211 x 234 cm

ที่มา (huckmag, 2019)

My Bed (ค.ศ.1999) ผลงานชิ้นนี้เป็นเตียงนอนของศิลปินที่เธอกล่าวว่าเป็นเตียงที่เธอนอนอยู่บนนี้โดยไม่กินหรือดื่มอะไรเลยนอกจากเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ สภาวะนี้เกิดขึ้นจากการที่เธอมีสภาวะตกต่ำจากจิตใจอย่างหนักใกล้จะฆ่าตัวตายจากการมีปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ หลังจากลุกมาจากเตียงเธอพบว่าตัวเองได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา งานชิ้นนี้ได้รับการถกเถียงอย่างมากมาย เนื่องจากสภาพของเตียงที่ยับเยินจากความเมาและบางข้อมูลกล่าวว่ามีเพศสัมพันธ์บนนั้นด้วย เนื่องจากที่ติดตั้งอยู่ข้างเตียงประกอบด้วยถุงยางอนามัยที่ใช้แล้ว กางเกงในเปื้อนเลือดประจำเดือน และข้าวของในชีวิตประจำวัน เช่น รองเท้าแตะ ตุ๊กตา ฯลฯ

3.8 ฮาอิม ชไตน์บาค

ฮาอิม ชไตน์บาค (Haim Steinbach เกิด ค.ศ. 1944) ศิลปินอเมริกันเกิดในปาเลสไตน์ ผลงานส่วนใหญ่ของศิลปินท่านนี้เป็นการจัดวางวัตถุที่เป็นสินค้า ผลิตในระบบอุตสาหกรรมบนชั้นที่ตัวเองเป็นคนออกแบบ วัตถุที่ ชไตน์บาคเลือกมานั้นมักจะเป็นพวกสินค้าในชีวิตประจำวัน ทำให้ในด้านหนึ่งงานมีลักษณะเชื่อมโยงศิลปะกับชีวิตประจำวันเข้าด้วยกัน แต่ในอีกด้านหนึ่งที่การจัดวางและการขับเน้นลักษณะของวัตถุให้โดดเด่นทำให้ขอบเขตของการจัดแสดงศิลปะกับการแสดงสินค้าในห้างพร่าเลือนไป ทั้งนี้เป็นความตั้งใจของศิลปินที่จะวิจารณ์ลักษณะของสังคมบริโภคนิยมอยู่แล้ว ในวิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาผลงานชื่อ Ultra Red (1986)

ภาพที่ 25 Haim Steinbachm, Ultra Red No.1, 1986

plastic laminated wood shelf, seventeen red enameled cast iron pots, six plastic and metal digital clocks and four glass, metal and red colored oil "Lava Lites"

165.1 x 193.04 x 48.26 cm

ที่มา (Steinbachm, 1986)

Ultra Red เป็นการจัดวางวัตถุสำเร็จรูปที่เรียกได้ว่าแทบจะยกชั้นมาจากห้างสรรพสินค้า ประกอบไปด้วยชั้นวางของที่ศิลปินผลิตเอง เรียงรายไปด้วยสินค้า ด้านซ้ายเป็นหม้อสีแดงที่สามารถเรียงซ้อนกัน (stackable) เป็นตั้งสูง ความสามารถเรียงซ้อนกันนี้เป็นคุณสมบัติใหม่ของวัตถุในยุคนี้เช่นเดียวกัน (แบบเดียวกับเก้าอี้ที่ถูกออกแบบให้เก็บวางซ้อนกันทางตั้งได้) ตรงกลางเป็นนาฬิกาปลุกตัวเลขแบบที่เรียกกันในประเทศไทยว่านาฬิกาดิจิตอล ตัวกล่องดำกรอบขาว ตัวอักษรดวงไฟสีแดง ด้านขวาฐานยกสูงวางขวดแก้วบรรจุแว็กซ์ภายในของเหลวใส ก้อนแว็กซ์จะเคลื่อนตัวขึ้นลงตามอุณหภูมิจากการทำงานเมื่อเสียบปลั๊กไฟ ผลิตภัณฑ์นี้มีชื่อเรียกว่า ลาวาแลมป์ (Lava Lamp) หรือ Astro Lamp ตะเกียงหรือโคมไฟนี้มีประวัติว่าผลิตขึ้นใน ค.ศ. 1963 ในอังกฤษ จากนั้นก็แพร่หลายและจำหน่ายไปทั่วโลก เป็นหนึ่งในไอคอนของสังคมช่วง ค.ศ. 1960-1980

จากข้อมูลที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าวัถตุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในศิลปะร่วมสมัย มีทิศทางที่หลากหลายขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของแต่ละศิลปิน รวมถึงบริบททางประวัติศาสตร์ส่วนบุคคล และบริบททางสังคมวัฒนธรรมด้วย ศิลปินเล็งเห็นศักยภาพของวัตถุและวัสดุใหม่ ๆ ที่จะใช้แสดงออกประเด็นที่ตัวเองต้องการจะสื่อ ซึ่งจะวิเคราะห์ต่อไปในบทที่ 4

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

บทวิเคราะห์

ในบทนี้จะเป็นการวิเคราะห์เพื่อให้เห็นว่าวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกสามารถเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะได้อย่างลึกซึ้งในแนวความคิดและมีสัมผัสในความรู้สึก ในบทนี้จะทำการวิเคราะห์ลักษณะการใช้วัตถุทั้งสองในสี่ประเด็นดังนี้ 1. ในฐานะสื่อที่สามารถพูดถึงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำได้ (Personal History) 2. ในฐานะสื่อที่นำเสนอประเด็นเรื่องความไม่จีรังได้ (Ephemeral) 3. ในฐานะสื่อที่ทำการวิพากษ์วิจารณ์สังคมบริโภคนิยมและมายาคติที่มากับวัฒนธรรมดังกล่าว (Mythology) 4. สิทธิ์และอำนาจ (Authority and Power)

4.1 ในฐานะสื่อที่สามารถพูดถึงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำได้ (Personal History)

ในหัวข้อนี้จะทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของสื่อในแง่มุมของการนำเสนอประเด็นเรื่องสื่อที่สามารถพูดเรื่องประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำ แม้ศิลปะนับแต่อดีตจะนำประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำมานำเสนออยู่เสมอ แต่รูปแบบนั้นเป็นไปในฐานะของจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม บรรดาจิตรกรรมหรือประติมากรรมรูปบุคคลเล่าเรื่องบุคคลสำคัญในทางศาสนาหรือทางโลกไปจนกระทั่งอนุสาวรีย์ต่างๆ นั้นต่างก็อาศัยรูปแบบหนึ่งๆ ของทัศนศิลป์ในการนำเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์ วิทยานิพนธ์นี้จะศึกษาในแง่มุมที่วัตถุสำเร็จรุปและวัสุดในชีวิตประจำวันนำเสนอความหมายของประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำมากกว่า

ในกรณีแรกจะทำการศึกษาถึงผลงานชื่อ Fat Chair โดยโจเซฟ บอยส์ ศิลปินที่ผลงานส่วนใหญ่มักใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกซึ่งสะท้อนถึงเรื่องราวที่เขาได้ประสบในช่วงที่ถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารในสงครามโลก ผลงานที่สื่อถึงความทรงจำเฉพาะบุคคล (Individual Memory) และยังแสดงให้เห็นความทรงจำร่วม (Collective Memory) ที่มีผลกระทบในวงกว้างต่อผู้คนในสังคม ศิลปินมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับเครื่องบินตกในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองที่กล่าวไปแล้วในบทที่ 3 เรื่องเล่านี้แม้จะมีผู้ตั้ง

ข้อสังเกตว่าอาจจะจริงหรือเท็จก็ตาม เป็นที่ทราบกันดีว่าสิ่งที่บอยส์กล่าวหรือเขียนมักจะสร้างความคลุมเครืออยู่เสมอ ในวิทยานิพนธ์นี้จะทำการวิเคราะห์เสมือนว่าเรื่องเล่าทั้งหมดเป็นความจริง

ไขมันซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของผลงานชื่อ Fat Chair นั้นเป็นที่รู้กันว่ามาจากเรื่องเล่าที่ว่าด้วยชนเผ่าตาร์ตาร์นำไขมันมาห่อหุ้มตัว บอยส์เคยกล่าวถึงงานชิ้นนี้ไว้ว่า

“ความตั้งใจเริ่มแรกของผมคือการใช้ไขมันเพื่อกระตุ้นให้เกิดการสนทนาขึ้น ความยืดหยุ่นของวัสดุมีส่วนโน้มน้าวใจผมในแง่ที่มันอ่อนไหวต่อความเปลี่ยนแปลงของอุณหภูมิ ความยืดหยุ่นนี้มีผลทางความรู้สึกและกระบวนการภายในของคนที่มีความอ่อนไหวทางจิตวิทยาอยู่แล้ว ผมต้องการการสนทนาถึงศักยภาพของประติมากรรม และวัฒนธรรม ความหมายของมัน เรื่องที่ภาษาเหล่านั้นพูดถึง เรื่องการผลิตและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ว่าเกี่ยวข้องกับอะไรบ้าง ดังนั้นผมจึงเลือกจุดยืนที่สุดขั้วของประติมากรรม เลือกวัสดุที่เป็นพื้นฐานของชีวิตจริงๆ ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะ...”

“ไขมันใน Fat Chair ไม่เป็นรูปทรงเรขาคณิต สุดปลายของของไขมันดูเหมือนรูปตัดที่เป็นไปตามธรรมชาติของไขมันเอง การวางลงไปบนเก้าอี้ก็เพื่อเน้นประเด็นนี้ เพราะในที่นี้เก้าอี้เป็นภาพแสดงแทนของร่างกายมนุษย์ พื้นที่ของการย่อยและความเปลี่ยนแปลงทางเคมีที่น่าสนใจอันสัมพันธ์ในทางจิตวิทยากับเจตจำนง ของอำนาจ ในภาษาเยอรมัน เรื่องขำขันประกอบกันขึ้นจากคำที่มีความหมายสองนัย คำว่า Stuhl นั้นเป็นคำสุภาพเวลาที่จะหมายถึงอุจจาระ (stool) ด้วย และนั่นเป็นการใช้วัสดุและทำให้วัสดุตกผลึกโดยมีลักษณะที่สับสนวุ่นวาย สะท้อนให้เห็นออกมาในรูปตัดของก้อนไขมันนั่นเอง” (Waldman, 1992a)

จากคำกล่าวนี้เราสามารถวิเคราะห์ได้ 3 ประเด็นคือ 1. ลักษณะตามธรรมชาติของไขมัน 2. จิตวิทยาที่ผู้ดูมีต่อไขมัน 3. ความเป็นวัสดุพื้นฐานของชีวิต และ 4. การอ้างอิงกับวัฒนธรรมเฉพาะของเยอรมัน

ในประเด็นที่หนึ่ง ลักษณะตามธรรมชาติของไขมัน ไขมันไม่เคยเป็นวัสดุที่แสดงตัวเองออกมาในฐานะศิลปะมาก่อน ทำให้มันมีฐานะเป็นวัสดุใหม่ จึงมีกระบวนการสื่อความหมายที่ไม่วางอยู่บนพื้นฐานของประวัติศาสตร์ศิลปะแต่ไปวางอยู่บนพื้นฐานของประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลของบอยส์มากกว่า สอง จิตวิทยาที่มีต่อผู้ดูนั้นน่าจะหลากหลายมาก บางคนอาจจะมองในฐานะวัสดุสำหรับประกอบอาหารในขณะที่ไขมันจำนวนมากนั้นสื่อถึงชีวิตที่เป็นต้นกำเนิดของไขมันนั้น นอกจากนี้ไขมันยังให้ความรู้สึกเลี่ยนชวนคลื่นไส้เมื่อเห็นจำนวนมาก ยิ่งไขมันที่เราสามารถเห็นด้านตัดด้วย สาม ความเป็นวัสดุพื้นฐานของชีวิตนั้น เป็นที่รู้กันดีว่าไขมันเป็นส่วนประกอบสำคัญของร่างกาย แม้ในแง่

ของสัญญะและการสื่อความหมายจะเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมวัฒนธรรม เช่น อาจจะสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ในวัฒนธรรมหนึ่ง ในช่วงเวลาหนึ่ง แต่อาจจะสื่อถึงสุขภาพที่ไม่ดีในอีกวัฒนธรรมหนึ่งและอีกช่วงเวลาหนึ่ง ดังนั้นไขมันจึงเป็นวัสดุที่มีความหลากหลายของความหมายอย่างมาก 4. การพ้องเสียงของคำว่าเก้าอี้กับคำว่าอุจจาระในคำว่าเก้าอี้จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความหมายเชิงวัฒนธรรมในแง่ของความทรงจำร่วมอีกด้วย

งานศิลปะที่จะวิเคราะห์ชิ้นถัดไปคือผลงานของจานีน อันโทนี ชื่อ Gnaw ผลงานทั้งสองใช้ไขมันเป็นองค์ประกอบสำคัญในขณะที่ก็เพิ่มเติมวัสดุอื่นเข้ามาก็คือช็อคโกแล็ต ในฐานะศิลปินที่ใช้ไขมันต่อจากบอยส์ จานีน อันโทนีนำเสนอประเด็นเรื่องร่างกายของเธอผ่านกระบวนการที่เธอสร้าง “ร่องรอย” ลงไปบนวัสดุ แม้จะไม่ค่อยได้ใช้วัตถุสำเร็จรูป แต่วัสดุในชีวิตประจำวันที่เธอเลือกใช้อย่างไขมันหรือช็อกโกแล็ตมีความหมายเฉพาะเจาะจงในสังคมตะวันตก ในงานชื่อ Gnaw ก้อนไขมันและช็อคโกแล็ตลูกบาศก์ขนาดใหญ่ถูกหล่อขึ้น ศิลปินกัดก้อนช็อกโกแล็ตและก้อนไขมันจนกลายเป็นร่องรอยฟันไปรอบก้อน ในการกัดนี้ศิลปินมองว่าเป็นรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายของเธอกับวัสดุ เพราะเธอบอกว่าร่างกายของเธอจะมีปฏิสัมพันธ์วัสดุในแบบที่มีข้อจำกัดเพราะการก้มลงไปกัดก้อนวัสดุทั้งสองนั้นไม่ง่ายเท่าใดนัก

ในช่วงเวลาของการจัดแสดง วัสดุทั้งสองจะยุบตัวลงและเสื่อมสลายไป เมื่อจัดแสดงใหม่เธอจะหล่อก้อนวัสดุทั้งสองจากพิมพ์ซึ่งทำเก็บไว้ (Buskirk, 2005c) ดังนั้นก้อนวัสดุที่หล่อขึ้นใหม่จะมีร่องรอยประวัติศาสตร์ของศิลปินเสมอๆ

นอกจากนี้ผลงานชื่อ Eureka ที่เป็นการหล่อรูปเหมือนของตัวศิลปินจากการทำแม่พิมพ์ เธอเลียรูปเหมือนที่ทำจากวัสดุเดียวกันคือช็อคโกแล็ต ในขณะที่อีกวัสดุหนึ่งคือก้อนสบู่ เธอถูสบู่ในยามอาบน้ำ ทำให้รูปทรงของประติมากรรมมีร่องรอยของปฏิสัมพันธ์กับร่างกายของศิลปินเหลืออยู่ ศิลปินเน้นว่าจากกิจกรรมในชีวิตประจำวันที่กระทำจนไม่เคยตั้งคำถามกลายเป็นการนำเสนอประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลได้ดี และมีเหตุผลที่เธอไม่แสดงหรือเพอฟอร์ม แต่เน้นที่การจัดแสดงวัสดุมากกว่าดังนี้

“การนำตัวเองออกไป ฉันอนุญาตให้ผู้ชมเกิดความสัมพันธ์กับตัววัตถุ จากร่องรอยที่ปรากฏอยู่ผู้ชมจะถูกนำกลับไปยังกระบวนการที่ฉันได้ผ่านมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผู้ชมจะถูกทิ้งให้เติมเรื่องราวระหว่างตัววัตถุกับกระบวนการ ดังนั้นฉันจึงสร้างพื้นที่ให้ผู้ชมได้ปรากฏ ให้มีส่วนร่วมกับงานจะยากมากที่จะสร้างสถานะการณ์นี้ถ้าฉันแสดง (perform) เพราะจุดโฟกัสจะมาอยู่ที่ฉันไปหมด”

“By removing myself, I allow the viewer to have a relationship to the object. Inevitably, through the traces, the viewer is brought back to the process I went through to make the work. The viewer is left to fill in the story within the gap-the space between process and object. Thus, I create a space for the viewer to exist, to participate in the work. If I’m performing, it is much more difficult to create that circumstance because the focus is on me.” (Waldman, 1992a)

ในการศึกษากระบวนการสื่อความหมายพบว่า ผ้าสักหลาด นั้นสามารถแยกแยะประเด็นเรื่องความทรงจำออกเป็น ความทรงจำระดับปัจเจกและความทรงจำร่วมในสังคม โจเซฟ บอยซ์ในผลงานชื่อ How to Explain Pictures to a Dead Hare (1965) บอยส์ขังตัวเองอยู่ในอยู่ในแกลเลอรีมือตระกองกอดซากกระต่ายป่าขนาดใหญ่เอาไว้ เท้าซ้ายของบอยซ์เหยียบแผ่นสักหลาด มีกระดูกและลวดวิทยุ มีผ้าสักหลาดห่อขาเก้าอี้ไว้ข้างหนึ่งและบนพื้นมีม้วนสักหลาดที่คลี่ออก จะเห็นได้ว่าสักหลาดเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการสื่อความ ในที่นี้ผ้าสักหลาดสื่อความหมายเรื่องความทรงจำระดับปัจเจกจากประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลของศิลปินในขณะเดียวกันกับสื่อความหมายความทรงจำร่วมของสังคมจากการที่เป็นวัสดุที่ใช้กันอย่างแพร่หลายและยังใช้ในเครื่องแบบของทหารเยอรมันช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ด้วย (สุวรรณภักดี, 2019)

ในผลงานร่วมสมัยที่ใช้วัสดุได้อย่างทรงพลังและแรงที่สุดเห็นจะเป็นงานของเทรซี่ อีมิน เมื่อชมงานของเอมินสิ่งที่ผู้ชมจะรู้สึกมากที่สุดคือ “นี่คือศิลปะหรือ?” ยกตัวอย่างเช่นผลงานชื่อ My Bed (1999) ผลงานชิ้นนี้เป็นเตียงนอนของศิลปิน รายละเอียดต่างๆ เช่นสภาวะที่เหมือนมีคนขึ้นไปนอน เสพย์ยา เสพย์แอลกอฮอล์ มีเพศสัมพันธ์ อย่างหนักบนเตียงจากนั้นก็ยกมาติดตั้งในแกลเลอรีเลยทำให้ชวนสงสัยเป็นอย่างมาก เคยมีคนวิจารณ์ว่าใครๆ ก็สามารถยกเตียงของตัวเองมาตั้งได้ เธอตอบว่า “แต่เค้าไม่ได้ทำกันใช่ไหม ไม่เคยมีใครทำมาก่อน” (Wikipedia, 2019f)

อย่างไรก็ตาม เมื่อวิเคราะห์ผลงานชิ้นนี้จะเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นเช่นนั้น นั่นคือวัตถุสำเร็จรูปกับวัสดุในชีวิตประจำวันที่ถูกนำมาสื่อความหมายของศิลปะ ในแง่นี้นักประวัติศาสตร์ศิลปะกล่าวว่า

“...เอมินไม่เพียง “มีความรู้” ด้านศิลปะ แต่เธอเลือกที่จะนำสิ่งที่เธอรู้มาใช้ในการเสนอมุมมองของตนซึ่งจำนวน มากมาจากประวัติศาสตร์ศิลปะ เอมินนำความหมกมุ่นในตัวเองของศิลปินอย่างอีกอน ชีเล รวมทั้งเอ็ดวาร์ด มุงค์ มาอ้างอิงแบบอ้อมๆ นอกจากนี้ยังมีวลาดิมีร์ ทัทลิน โดยเธอ

นำผลงานประติมากรรมโครงสร้างใน ค.ศ. 1920 ชื่อ Monument to the Third International ซึ่งแสดงโลกอุดมคติของทัทลินมาล้อเลียนในผลงานอันยุ่งเหยิงที่ชื่อ Self-Portrait (ภาพเหมือนตัวเอง) ใน ค.ศ. 2001...” (เดวิด คอตติงตัน, 2011)

ประวัติศาสตร์หรือความทรงจำส่วนบุคคลที่ถูกนำเสนออย่างลึกซึ้งผ่านวัสดุ ข้าวของในชีวิตประจำวัน เมื่อมองผ่านความน่ารังเกียจบางอย่างออกไป เช่น เมื่อพิจารณา กางเกงในเปื้อนเลือดประจำเดือน ถุงยางอนามัยใช้แล้ว รองเท้าแตะ ฯลฯ ของเหล่านี้มีทั้งที่แบบแสดงรสนิยมส่วนตัว เช่น กางเกงในหรือรองเท้าแตะ ในขณะที่ถุงยางใช้แล้วไม่มีเรื่องรสนิยมอยู่เลย (ไม่ว่าการใช้นั้นจะเป็นหลักฐานการมีเพศสัมพันธ์บนเตียงจริงๆ หรือเป็นเรื่องแต่ง) ต่างก็นำเสนอด้านของชีวิตส่วนตัวของเธอในแบบที่วัสดุอื่นๆ ทำไม่ได้ นอกจากนี้ยังเป็นดังที่โรเบอร์ต้า สมิธ (Roberta Smith) แห่งนิตยสาร The New Yorker กล่าวไว้ว่า “ในศิลปะของเธอ เธอได้กล่าวถึงความจริงเกี่ยวกับชีวิตของเธอเองทั้งหมด ไม่ว่าจะย่ำแย่หรือสุดยอด ความเจ็บปวดทั้งทางร่างกายและจิตใจในรูปของการถูกปฏิเสธ การมีเพศสัมพันธ์ทางสายเลือด การข่มขืน การทำแท้ง และการร่วมเพศกับคนแปลกหน้าภายในเรื่องเล่าของความรัก ความปรารถนาและความเบิกบาน”

"In her art she tells all, all the truths, both awful and wonderful, but mostly awful, about her life. Physical and psychic pain in the form of rejection, incest, rape, abortion and sex with strangers figure in this tale, as do love, passion and joy.” (Wikipedia, 2019f)

ในผลงานของกอนซาเลส-ตอร์เรสที่จะวิเคราะห์ในลำดับถัดไปนั้นเน้นประเด็นที่เป็นส่วนตัวมาก ๆ ใน Untitled (Portrait of Ross in L.A.) ศิลปินกำหนดให้น้ำหนักรวมของลูกกวาดเท่ากับน้ำหนักในอุดมคติของรอสส์ คู่รักของตนเอง นอกจากนี้การที่ผู้ชมมีส่วนเข้ามาหยิบลูกกวาดออกไปทานก็ทำให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในงานศิลปะมากขึ้น เพราะเท่ากับว่าผู้ชมร่วมเป็นผู้เห็นเหตุการณ์ในการเสียชีวิตของรอสส์จากการที่น้ำหนักของเขาลดลงเรื่อยๆ เนื่องจากการป่วยโรคเอดส์จนกระทั่งเสียชีวิต

4.2 ในฐานะสื่อที่นำเสนอประเด็นเรื่องความไม่จีรังได้ (Ephemeral) และลักษณะที่คาดเดาไม่ได้ (Contingency)

ในหัวข้อนี้จะทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของสื่อในแง่มุมของการนำเสนอประเด็นเรื่องการคาดเดาไม่ได้ของลักษณะวัสดุ ในประเด็นนี้มีแง่มุมให้วิเคราะห์หลายประการดังนี้ 1. ลักษณะเฉพาะของวัสดุที่เสื่อมสลายได้ 2. การเสื่อมสลายนั้นมีความหมายเฉพาะเจาะจงหรือไม่ และ 3. มีความหมายอื่นๆ เช่นเรื่องเพศสภาพ หรือประเด็นทางสังคมอื่นๆ อย่างไร

ประเด็นนี้อาจจะเป็นหนึ่งประเด็นสำคัญที่สุดของวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน นับตั้งแต่โจเซฟ บอยส์ใช้ไขมันเป็นครั้งแรกใน Fat Chair (1966) แตกต่างจากดูชองป์ตรงที่บอยส์ไม่เคยสนใจความสง่างามของวัสดุของตัวเอง วัสดุในงานชิ้นนี้เป็นการเปรียบเปรยถึงชีวิตภายนอกและสภาวะของการดำรงอยู่ภายใน ในทฤษฎีของบอยส์เรื่อง “ทฤษฎีว่าด้วยประติมากรรม - Theory of Sculpture” บอยส์มองว่าวัสดุแต่ละประเภทมีสนามพลังที่ส่งออกมาแตกต่างกันหลากหลาย มีลักษณะเฉพาะเป็นเพศชายหรือเพศหญิง และมีร่องรอยของประวัติศาสตร์อยู่เสมอ (Waldman, 1992a) ร่องรอยของประวัติศาสตร์ในแง่นี้บอยส์น่าจะกล่าวถึงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลของตนเองดังที่กล่าวไปในบทที่ 3 แล้วว่าไขมันเกี่ยวข้อง กับการรอดชีวิตของเขาหลังจากเครื่องบินตกในสงครามโลกครั้งที่สอง ในระหว่างการจัดแสดงบอยส์ปล่อยให้ก้อนไขมันบนเก้าอี้ค่อย ๆ เสื่อมและยุบตัวลง

การที่ไขมันที่เป็นวัสดุอินทรีย์ มีลักษณะเสื่อมสลายได้ทำให้ลักษณะของผลงานชิ้นนี้คาดเดาไม่ได้ สภาพในปัจุบันตามที่ปรากฏอยู่ในเว็บไซด์ของพิพิธภัณฑ์เทต คือ ไขมันได้ยุบตัวลง และไม่แน่ใจว่าจะเน่าเสียหรือไม่ ทางพิพิธภัณฑ์ได้สร้างกล่องกระจกใสขึ้นมาเพื่อรักษาสภาพ เข้าใจว่าน่าจะเป็นกล่องกระจกที่สามารถรักษาอุณหภูมิได้ อย่างไรก็ตามด้วยลักษณะเฉพาะของวัสดุ ทำให้คาดเดาไม่ได้ว่าจะเปลี่ยนแปลงอย่างไรต่อไป

ในแง่นี้การใช้ไขมันโดยศิลปินหญิงต่อจากบอยส์ คือ จานีน อันโทนีจึงเพิ่มความหมายและความซับซ้อนให้กับไขมันในฐานะสื่อประเภทหนึ่ง อันโทนีเป็นศิลปินที่พูดประเด็นเรื่องเพศสภาพผ่านกระบวนการใช้ร่างกายของตนเอง “ทำงาน” ร่วมกับวัสดุและมักจะปล่อยให้ร่องรอยของกระบวนการดังกล่าวหลงเหลือไว้ให้ผู้ชมตามรอยได้

ในงานชื่อ Eureka การที่อันโทนีลงไปนอนในอ่างที่เต็มไปด้วยไขมันและรักษาร่องรอยของร่างกายเอาไว้ การพาดพิงแบบนี้นอกจากจะให้ความหมายของไขมันในฐานะสิ่งที่สามารถรักษาร่องรอยของร่างกายเธอแล้วยังมีประเด็นเรื่องเพศสภาวะและสถานะของความรู้ในสังคมตะวันตกที่เน้นการค้นพบของเพศชายอยู่ด้วย การสร้างสบู่ก็ยังมีความหมายผูกพันกับความเป็นผู้หญิงอีกด้วย (Antoni, 2019a) กระบวนการดังกล่าวหลงเหลืออยู่ในผลงานที่ผู้ชมจะสามารถเดินตามรอยความคิดและความรู้สึกของเธอได้

ในแง่ของการต่อต้านรูปทรงแบบมินิมัลลิสม์ที่เราเห็นอย่างชัดเจนในงานของอันโทนี ก้อนไขมันหรือก้อนช็อคโกแล็ตใน Gnaw จะถูกก่อรูปเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งสะท้อนเงาของมินิมัลลิสม์อย่างชัดเจน แต่การที่เธอกัดแทะก้อนทั้งสองจนเป็นร่องรอยฟันได้ไปสลายรูปทรงที่สมบูรณ์แบบร่องรอยฟันก็สลายลักษณะของพื้นผิวหน้าที่ราบเรียบ ต่อต้านแนวความคิดแบบมินิมัลลิสม์ที่รูปทรงมักจะถูกกำหนดเอาไว้ในแนวความคิดเอาไว้ล่วงหน้า ในขณะที่งานของจานีน อันโทนีจะแตกต่างทั้งในแง่กระบวนการที่ศิลปินไม่มีวันทราบว่ารูปทรงของงานจะปรากฏเป็นแบบใดเนื่องจากการกัดแทะก้อนไขมันและก้อนช็อคโกแล็ตไม่สามารถกำหนดล่วงหน้าได้ (แบบเดียวกับที่เราแทบไม่เคยเห็นเลยว่าอาหารที่เราเคี้ยวในปากมีหน้าตาเป็นอย่างไร) ในกระบวนการกัดและคายก้อนไขมันออกมา อันโทนีหลงเหลือร่องรอยของฟันและการแทะเอาไว้ นอกจากนี้วัสดุทั้งสองประเภทคือไขมันและช็อคโกแล็ตนั้นจะเสื่อมสลายไปในระยะเวลา แบบเดียวกันกับ Fat Chair ของโจเซฟ บอยส์ที่ก้อนไขมันจะค่อยเสื่อม เน่าและยุบตัวลงบนเก้าอี้ ก้อนไขมันและช็อคโกแล็ตในงานของแอนโทนีก็จะค่อย ๆ เสื่อมสลายและยุบตัวลงหลังจากจัดแสดงไปสักระยะหนึ่ง แต่เมื่อศิลปินจะจัดแสดงใหม่จะทำการหล่อก้อนไขมันขึ้นอีกครั้ง ทั้งนี้ต่างจาก โจเซฟ บอยส์ตรงที่ศิลปินยังมีชีวิตอยู่และยังทำซ้ำกระบวนการเดิมได้

ภาพที่ 26 ก้อนไขมันที่ยุบตัวลงในผลงาน Gnaw ของ Janine Antoni
ที่มา (Nieva, 2019)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 27 ไขมันที่ยุบตัวลงในผลงาน Fat Chair

ที่มา (Beuys)

การที่วัสดุคือไขมันในอ่างถูกอนุญาตให้มีอายุและค่อย ๆ เสื่อมไปตามสภาพทำให้งานของเธอเข้าอยู่ในขอบข่ายของการเสื่อมสภาพได้และไม่สามารถคาดเดาสภาพที่จะเกิดขึ้นกับงานได้ล่วงหน้า ประกอบด้วยสองขั้นตอน ขั้นตอนแรกในกระบวนการสร้างสรรค์งาน ที่ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าผลลัพธ์จะเกิดขึ้นเช่นไร และสอง ตัวผลงานมีความไม่จีรังเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะงาน ไขมันในทั้ง Eureka และ Gnaw จะถูกเติมจนเป็นสภาพเดิมเมื่อมีการจัดแสดงใหม่ วัสดุที่เธอใช้จึงสามารถแสดงให้เห็นกระบวนการที่เธอทำงานด้วย ดังนั้นงานของเธอจึงไม่ใช่แค่การนำเสนอสภาวะของวัสดุที่เธอใช้ แต่เป็นการนำเสนอธรรมชาติของการใช้วัสดุนั้นต่างหาก (Buskirk, 2005b)

เพื่อเทียบเคียงกันจะวิเคราะห์ผลงานอีกชิ้นหนึ่งคือ Lick and Lather ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเป็นการทำแม่พิมพ์โดยตรงจากตัวศิลปิน หล่อขึ้นเป็นช็อคโกแล็ตและสบู่อย่างละ 7 รูป จากนั้นเธอเลียรูปช็อคโกแล็ตและอาบ น้ำด้วยสบู่ ทั้งการเลียและถูสบู่เป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับความงามเชิงอุดมคติของสังคมตะวันตกและชวนให้ผู้ชมนึกถึงกระบวนการนั้นด้วยตนเองด้วย ผลงานจึงมีลักษณะที่คาดเดาไม่ได้และไม่จีรังเนื่องจากจะเสื่อมไปตลอดเวลา (Antoni, 2019b)

ในส่วนของศิลปินอย่างกอนซาเลส-ตอร์เรส ที่มีการหยิบลูกกวาดและกระดาษออกจากผลงาน การมีส่วนร่วมคือหัวใจของงาน ศิลปินกล่าวว่า ปราศจากสาธารณชนผลงานของผมก็ไม่มี ผมต้องให้สาธารณชนเติมเต็มงานของ ผม *“Without a public these works are nothing, nothing” Gonzalez-Torres insisted. “I need the public to complete the work.”(Buskirk, 2005a)* ในการจัดแสดงผู้ชมจะมีส่วนร่วมในการทำให้ผลงานค่อย ๆ ลดลง การที่ผู้ชมหยิบลูกกวาดแกะห่อ รับประทาน เป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ ผู้ชมมีส่วนร่วมในระดับที่เรียกว่า “สุนทรียสัมพันธ์” (Relational Aesthetic) ในแง่ของการเปรียบเปรยที่ศิลปินเปรียบเปรยน้ำหนักของลูกกวาดที่ค่อย ๆ หายไป กับน้ำหนักของคู่รักของตัวเองที่ป่วยด้วยโรคเอดส์และน้ำหนักตัวที่ค่อย ๆ ลดลงทำให้เกิดลักษณะคาดเดาไม่ได้นี้เกิดขึ้นโดยผู้ชมด้วย

สรุปได้ว่าความไม่จีรังและลักษณะที่คาดเดาไม่ได้เป็นหนึ่งในลักษณะสำคัญของวัตถุเก็บตกและวัสดุในชีวิตประจำวัน แม้วัสดุในชีวิตประจำวันจะเหมือนกับว่าสามารถนำเสนอประเด็นนี้ได้เด่นชัดกว่า แต่วัตถุเก็บตกที่ประกอบด้วยกระบวนการบางอย่าง เช่นการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการนำบางส่วนของผลงานศิลปะออกไปก็สามารถทำให้นำเสนอประเด็นนี้ได้เช่นกัน

4.3 ในฐานะสื่อที่ทำการวิพากษ์วิจารณ์สังคมบริโภคนิยมและมายาคติที่มากับวัฒนธรรมดังกล่าว

การใช้วัตถุที่มีลักษณะเป็นมาตรฐาน ผลิตจากโรงงาน ดูเหมือนใครก็สร้างสรรค์เป็นศิลปะได้ (ทำให้ตอกย้ำประเด็นของบอยส์ที่ว่าทุกคนสามารถเป็นศิลปินได้) สิ่งที่แดน เฟลวินสร้างขึ้นในประสบการณ์ของผู้ชมคือผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากพื้นที่ที่งานศิลปะไปติดตั้งอยู่ ไม่ใช่ตัวงานศิลปะเอง ในหัวข้อนี้จะทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของสื่อในแง่มุมของการนำเสนอการวิพากษ์วิจารณ์มายาคติเกี่ยวกับศิลปะ ความหมายของศิลปะ และการคาดหวังจากบุคคลทั่วไป

ศิลปินป๊อบอาร์ตอาจจะเป็นกลุ่มแรก ๆ ที่นำเสนอการวิจารณ์สังคมและการบริโภคนิยมในแนวทางนี้ สาเหตุน่าจะมาจากกระแสบริโภคนิยมที่สังคมอเมริกันขยายตัวอย่างรวดเร็วหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 วัฒนธรรมการบริโภคข้าวของเครื่องใช้ เช่น เครื่องดูดฝุ่น เครื่องซักผ้า โทรทัศน์ ฯลฯ ไปจนการขยายตัวของสังคมเมืองเกิดวัฒนธรรมการรับประทานอาหารในร้านไดเนอร์ การรับประทานอาหารกระป๋อง ฯลฯ ศิลปินป๊อบอาร์ตจับประเด็นร่วมสมัยของตนเองเหล่านี้ได้ (สุชาตา, 2562) ในทางศิลปะก็น่าจะเป็นการต่อต้านแนวทางแบบ Abstract Expressionism และศิลปะชั้นสูง แอนดี้ วอร์ฮอลจงใจใช้เทคนิคที่ใช้กันในงานพาณิชย์เช่น ภาพพิมพ์ซิลค์สกรีน มาแสดงภาพสิ่งของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น กระป๋องซุป หรือทำงานจัดวางกล่องผงซักฟอก เป็นต้น

ในที่นี้จะทำการวิเคราะห์กระบวนการใช้วัตถุเก็บตกหรือวัตถุสำเร็จรูปในผลงานชื่อ New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/ Dry Displaced Double Decker. (1981-87) การจัดวางเครื่องดูดฝุ่นจริงสามเครื่องภายในตู้ใสทำจากกระจกเพล็กซี่กลาส ในกระบวนการดังกล่าว คูนส์สื่อสารสามระดับคือ 1. การใช้วัตถุจริงซึ่งทำให้คนสับสนว่านี่คืองานศิลปะหรือเครื่องดูดฝุ่น 2. การจัดวางที่มีลักษณะคล้ายตู้ดิสเพลย์ในห้างสรรพสินค้า เนื่องจากอยู่ในกล่องใส 3. การติดตั้งหลอดฟลูออเรสเซนต์ส่องสว่างผลงานในตัวเอง (ก่อนที่จะถูกส่องสว่างจากแหล่งแสงไฟในพิพิธภัณฑ์อีกที) ในแง่นี้การวิจารณ์สังคมบริโภคจึงมาจากตัววัตถุและการทำให้วัตถุปรากฏตัวในสังคมด้วย เท่ากับวิจารณ์สังคมแห่งการจ้องมองไปในตัว

ทำให้เกิดสภาวะของการชมงานศิลปะที่ใกล้เคียงกับการชมสินค้าในห้างสรรพสินค้ามากขึ้นทุกที ดังคำกล่าวสรุปที่ว่า

“...ศิลปินบางคนคว้าโอกาสในการเล่นกับภาพและเทคนิค รวมทั้งผลิตภัณฑ์จากวัฒนธรรมบริโภค เช่นศิลปินชาวนิวยอร์คเชื้อสายอิสราเอล คาอิม ชไตน์บาค (Haim Steinbach) ตั้งแต่ช่วงต้น

ทศวรรษ 1980 เขานำวัตถุที่หาซื้อมา เช่น แจกัน ลูกฟุตบอล แปรงขัดส้วม ถ้วยรางวัล กระป๋องเบียร์ มาจัดวางบนชั้นที่ติดบนผนัง สร้างสรรค์งานประติมากรรมที่ดูคล้ายดิสเพลย์ในห้างสรรพสินค้ามากขึ้นทุกที (ทำให้การชมงานศิลปะไม่ต่างจากการดูสินค้าตามห้างเท่าใดนัก) เจฟฟ์ คูนส์ ศิลปินชาวนิวยอร์กอีกคน (ซึ่งเคยทำงานเป็นโบรกเกอร์ในวอลล์สตรีทมาก่อน) ทำสิ่งที่ท้าทายกว่าด้วยการเลือกสินค้าที่คิทช์ที่สุดเท่าที่เขาจะหาได้ ไม่ว่าจะเป็นตุ๊กตากระต่ายสีชมพูหรือหุ่นสีทองรูปไมเคิล แจ็คสัน โดยนำสิ่งเหล่านั้นมาจัดวางเข้าด้วยกัน ดูเหมือนว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์ "ศิลปะสำเร็จรูป" ของมาร์เซล ดูชองป์ จะถูกลากมาสู่จุดที่ "ศิลปะ" และ "รสนิยม" เดินกันไปคนละทิศละทาง" (เดวิด คอตติงตัน, 2011)

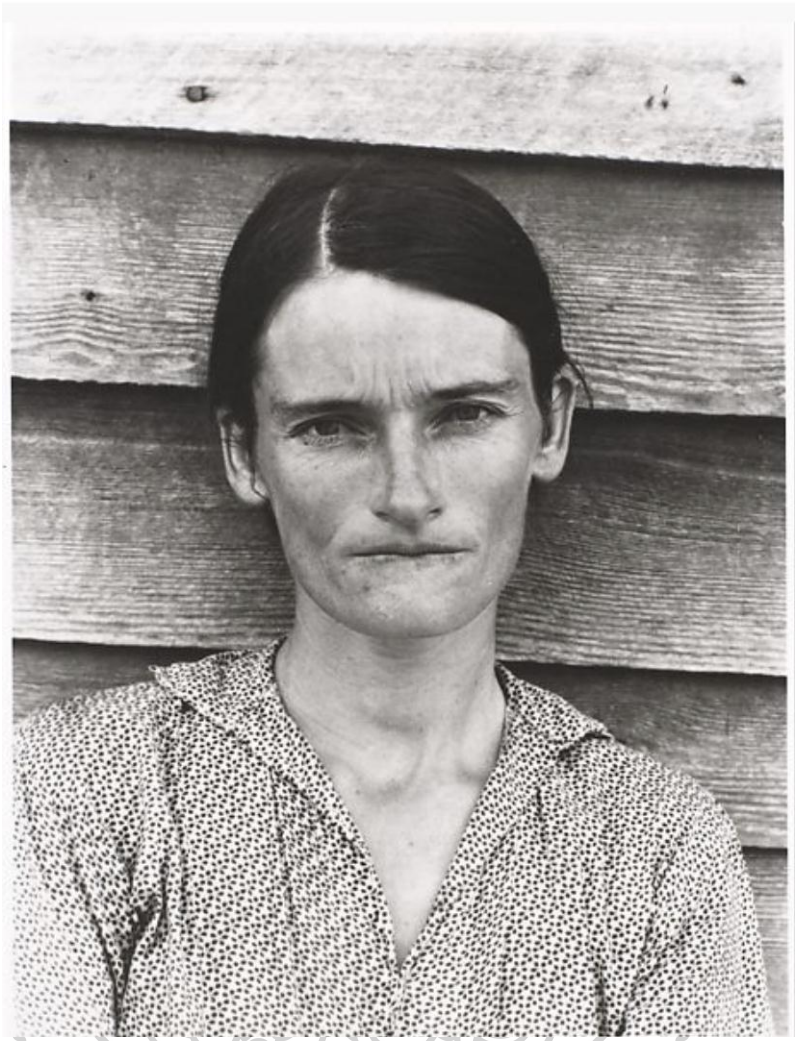
"...ขณะเดียวกัน พิพิธภัณฑ์ศิลปะก็เริ่มจะเหมือนร้านค้าเข้าไปทุกที ดูได้จากพื้นที่ในการขายและกิจกรรมนันทนาการที่ขยายเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา เนื่องด้วยสถาบันศิลปะทั้งหลายเล็งเห็นช่องทางในการทำรายได้จากการผสมผสานแรงดึงดูดของวัฒนธรรมชั้นสูงเข้ากับมิติของการบริโภค ("เหมือนกับคาเฟ่เก๋ๆ ที่มีพิพิธภัณฑ์ติดพ่วงมาด้วย" อันเป็นคำขวัญที่รอย สตรอง (Roy Strong) ตั้งให้กับพิพิธภัณฑ์วิคตอเรียแอนด์อัลเบิร์ต (Victoria and Albert) ในขณะนั้น" (เดวิด คอตติงตัน, 2011)

อย่างไรก็ตาม ด้วยลักษณะที่มีการท้าทายผู้ชมว่านี่คือวัตถุเพื่อการบริโภคเฉยๆ หรือนี่คือศิลปะ ศิลปินหลายท่านจึงมี ความจำเป็นต้องสร้าง "ใบประกาศ - certificate" เช่น กรณีของแดน เฟลวีน กับผลงานชื่อ Untitled 6 (1968) (Waldman, 1992a) เฟลวีนเขียนใบประกาศที่มีลักษณะเหมือนภาพเสก็ตช์ผลงาน ซึ่งมีองค์ประกอบ ที่สำคัญดังนี้ 1. ชื่อผลงาน 2. วันที่ สถานที่ ในการติดตั้ง 3. รายละเอียดผลงาน เช่น วัตถุหรือวัสดุ ขนาด สีสัน ฯลฯ 4. ลายเซนต์ของศิลปิน ทั้งนี้เพราะงานของแดน เฟลวีนหรือเจฟฟ์ คูนส์สามารถทำซ้ำที่ใดก็ได้โดยง่ายทำให้ต้องมีการออกใบประกาศดังกล่าว ในแง่นี้ใบประกาศจึงทำหน้าที่เป็นสัญญะในการระบุ "ความแท้" ของผลงาน (ในกรณีที่อาจมีใครทำเลียนแบบ) ความย้อนแย้งจากการที่งานศิลปะต่อต้าน "ความแท้" กลายมาเป็นศิลปะที่ผลิตซ้ำได้ แต่ต้อง "ยืนยัน" ความแท้อีกทีหนึ่งทำให้สถานะของศิลปะกำกวมเป็นอย่างยิ่ง ความต้อง การของมินิมัลลิสม์ที่จะสลายมายาคติเรื่อง "ลายมือศิลปิน" กลับกลายเป็นว่าศิลปินต้องมายืนยันความเป็นเจ้าของผลงานเสียเอง

ศิลปินอย่างโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys) ชาวเยอรมันหนึ่งในแกนนำกลุ่มฟลักซัส (Fluxus) ซึ่งก่อตั้งขึ้นใน ค.ศ. 1961 บอยส์ได้สร้างวาทกรรมอันทรงพลังว่า "ทุกคนคือศิลปิน" เขาตั้งคำถามต่อ

ความเป็นศิลปินว่าคนส่วนใหญ่สามารถเป็นศิลปินได้หรือไม่ ในการอ่านแบบมาร์กซิลม์ที่พิจารณาว่าการ “ผลิต” งานศิลปะก็เป็นการผลิตประเภทหนึ่ง การอ่านแบบนี้ล้มล้างมายาคติที่ว่าศิลปินคือคนพิเศษหรือมีศักยภาพในการสร้างสรรค์เหนือคนทั่วไป การสร้างงานศิลปะถูกมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของการใช้แรงงาน เพียงแต่เป็นแรงงานที่ผลิตอวัตถุ (immaterial) ศิลปินน่าจะตกอยู่ในสถานะของแรงงานไร้การผลิต (Non Productive Labor) เพราะไม่ได้ผลิตอะไรขึ้นมาจริงๆ ถึงแม้ผลงานจะจับต้องได้ก็จริง แต่เป็นเพียงร่างทรงของแนวคิดที่ซ่อนอยู่ภายในเท่านั้น (Roberts, 2007) ในกรณีของศิลปะเพอร์ฟอร์แมนซ์ ศิลปินอาจเป็นแรงงานประเภทหนึ่ง ผลงานสร้างสรรค์ที่เราเรียกกันว่า “ศิลปะ” ก็มีสถานะเป็นผลผลิตจากแรงงาน และต้นทุนก็คือความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง เมื่อเป็นเช่นนั้นส่งผลให้ลำดับชั้นของทั้งศิลปินและศิลปะมีสถานะที่เทียบเท่ากับสิ่งสามัญทั่วไป ดังนั้นวัตถุสิ่งของจากชีวิตประจำวันหรือแม้แต่วิถีชีวิตที่ปกติจึงกลายเป็นศิลปะได้ (เก่งกิจ กิติเรียงลาภ, 2560)

ในการท้าทายมายาคติของศิลปะ มีแนวทางหนึ่งที่เรียกกันว่าการแอพโพรพิเอชั่น การแอพโพรพิเอชั่นหมายถึง การอ้างอิงถึงสิ่งต่างๆ ที่ถูกหยิบยืมมาสร้างสรรค์ใหม่ ทั้งภาพ รูปทรงหรือรูปแบบต่างๆ ในประวัติศาสตร์ศิลปะ งานชิ้นใหม่นี้อาจมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่เปลี่ยนแปลงจากต้นแบบ (รสลิน, 2558) ในผลงานของเชอร์รี่ เลอวีนชุดที่เธอทำการแอพโพรพิเอตผลงานของมาสเตอร์ในทางภาพถ่ายของอเมริกา เช่น งาน After ของ Walker Evans เธอทำการถ่ายภาพผลงานนั้นซ้ำและปริ้นท์ใหม่ ผลลัพธ์คือคุณภาพของภาพนั้นลดลง ในแง่หนึ่งนี่เป็นการต่อต้านมายาคติของการสร้างสรรค์ที่ว่าด้วย “ความแท้” และการมีเพียงหนึ่งเดียว นอกจากนี้ยังให้ผลลัพธ์ของการโฟกัสที่ประเด็นมากขึ้นกว่างานเดิมซึ่งมีลักษณะเชิงสุนทรียภาพสูงมากด้วย



ภาพที่ 28 Walker Evans, After Walker Evans, 1981
ที่มา (Levine, 1981)

นอกจากนี้ เลอวีนยังทำการวิจารณ์ในแง่เพศสภาพด้วยการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการแอพโพรพิเอตของเธอในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1970-80 ของอเมริกานั้น ตัวอย่างของงานชื่อ Fountain (After Marcel Duchamp) (1991) นั้นเป็นการแอพโพรพิเอตผลงานของดูชองป์ แม้ผลงานของดูชองป์ที่ในครั้งแรกจะต่อต้านมายาคติของวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะและท้าทายประเด็นที่ว่า อะไรคือศิลปะไปพร้อม ๆ กันนั้น เมื่อเลอวีนนำมาสร้างสรรค์ใหม่ทำให้เกิดประเด็นเรื่องเพศสภาพขึ้นมาด้วย โถปัสสาวะชายในมือศิลปินหญิง เธอกล่าวไว้ว่า “ฉันคิดว่าโถค่อนข้าง มีสัมผัสเป็นสตรี” (The Contingent Object of Contemporary Art p.65)

ภาพที่ 29 Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp),1991,
ที่มา (Levine, 1991)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

หนึ่งในวัตถุหรือวัสดุที่ศิลปินใช้กันอย่างแพร่หลายคือวัตถุในชีวิตประจำวัน (everyday object) ความหมายของวัสดุเหล่านี้มีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีบางความหมายตรงกับวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกอยู่ด้วย คุณสมบัติประการหนึ่งของวัตถุสำเร็จรูปคือ การผลิตซ้ำ เมื่อวัตถุสำเร็จรูปเหล่านี้ถูกนำเสนอใหม่ในขอบเขตของศิลปะจึงทำให้เกิดการลบล้างมายาคติทางศิลปะในหลายทิศทาง เช่น การทำลายลำดับขั้นความสูงส่งของศิลปินให้มาอยู่ในระดับเดียวกันกับแรงงานและลำดับขั้นของศิลปะที่มีความเกี่ยวพันอย่างแน่นแฟ้นกับสิ่งสูงค่า ลบล้างความคิดที่ว่าศิลปะคือความงามเป็นเอกเทศและมีเพียงหนึ่งเดียว เป็นต้น

ผลงานของกอนซาเลส-ตอร์เรสก็พูดประเด็นนี้เช่นกัน ในการชมผลงานชื่อ Untitled (Death by Gun) ผู้ชมจะไม่ค่อยแน่ใจนักว่ากำลังเดินดู “อะไร” และควรจะเดินเข้าใกล้งานชิ้นนี้มากน้อยแค่ไหน แน่นอนว่าการติด ตั้งผลงานชิ้นนี้ในแกลเลอรี่หรือพิพิธภัณฑ์ทำให้ผู้ชมจะเริ่มต้นพิจารณาว่างานชิ้นนี้คือศิลปะ แต่กองกระดาษตั้งใหญ่นี้ควรจะเป็นประติมากรรมหรือไม่ เนื่องจากมีรูปทรงที่หนักแน่น เป็นกองกระดาษสี่เหลี่ยมก้อนใหญ่ (กอนซาเลส-ตอร์เรสบอกว่าความสูงตามอุดมคติของงานชิ้นนี้คือ 9 นิ้ว) ติดตั้งแบบให้ผู้ชมเดินรอบตัวผลงานและมองผลงานจากหลายแง่มุมได้ ลักษณะดังกล่าวน่าจะทำให้ผู้ชมย้อนนึกไปถึงประสบการณ์การชมผลงานของมินิมัลลิสม์ที่เราจะไม่เห็นลายมือของศิลปินแต่เน้นที่ลักษณะเฉพาะและผลลัพธ์เชิงประสบการณ์ที่เราได้จากวัตถุนั้นๆ มากกว่า อย่างไรก็ตามเมื่อเดินเข้าไปใกล้แล้วเห็นคำเชิญชวนให้หยิบกระดาษกลับบ้านเพื่อไปเก็บไว้เองหรือนำไปแจกจ่ายต่อเพื่อนฝูงที่ทำให้ผู้ชมเกิดมุมมองที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง นอกจากนี้ศิลปินยังจัดเตรียมพิมพ์กระดาษสำหรับเพิ่มเติมทำให้งานชิ้นนี้ไม่มีวันหมดไปทำให้มีแง่มุมในการเสียดสีปัญหาเรื่องปืนที่อาจจะไม่มีมีวันหมดไปเช่นกัน ประเด็นเรื่องการเสียดสีนี้อาจจะตีความเพิ่มเติมได้แม้ศิลปินเองอาจจะตระหนักหรือไม่ก็ตาม

การที่ผู้ชมสามารถหยิบผลงานหรือชิ้นส่วนของผลงานติดมือกลับไปเป็นการสลายมายาคติที่สำคัญอันหนึ่งของศิลปินคือเรื่อง “ความแท้” ลักษณะของการผลิตซ้ำแม้จะเป็นประเด็นสำคัญมาตั้งแต่การถือกำเนิดของภาพถ่าย แต่การแจกผลงานศิลปะจริงกลับบ้านและมีอย่างไม่จำกัดนั้นตั้งคำถามครั้งสำคัญกับมายาคติของศิลปะดังกล่าว กอนซาเลส-ตอร์เรสเคยกล่าวไว้ว่า “งานแบบนี้ (การซ้อนชั้น) มีภาพลักษณ์ของการเป็นเจ้าของเนื้อหา โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากช่วงเวลาหลายปีของคอนเซ็ปชวลอาร์ตและมินิมัลอาร์ต มันดูทรงพลัง สะอาดสะอ้านและดูมีประวัติศาสตร์เพียบพร้อม แต่ในกรณีของผมนั้นถ้าคุณเข้าใกล้ผลงานจะเห็นว่างานนั้นถูกทำให้ “ปนเปื้อน” ไปด้วยประเด็นทางสังคม” (Waldman, 1992a)[1] ประเด็นทางสังคมนี้รวมถึงเรื่องตัวตน การสะท้อนภาพลักษณ์ของการเป็นเกย์ที่มีสายเลือดแบบฮิสปานิก (หมายถึงกลุ่มคนที่ถือกำเนิดในอเมริกาตอนใต้อยู่ในวัฒนธรรมที่พูดภาษาเสปน) และยังสะท้อนตัวตนของศิลปินในเชิงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลด้วย จึงทำให้เกิดแรงดึงระหว่างการต่อต้านมายาคติเรื่อง “ความแท้” ของศิลปะกับการผลิตซ้ำและนำกลับบ้านได้แบบวัตถุสำเร็จรูปไปพร้อมๆ กัน

---

[1] “This type of work (the stacks) has this image of authority, especially after so many years of conceptual art and minimal art,”... “They look so powerful, they look so clean, they look so historical already. But in my case, when you get close to them you realized that they have been ‘contaminated’ with something social”

ภาพที่ 30 ผู้ชมกำลังหยิบผลงาน Untitled (Death by Gun)
ที่มา (Dyment, 2019)

ในผลงานอีกชิ้นหนึ่งของกอนซาเลส-ตอร์เรสคือ Untitled (USA Today) (1990) ก็เช่นเดียวกัน การที่ผู้ชมสามารถหยิบลูกกวาดออกจากกอง รับประทาน ทิ้งเปลือก เป็นความหมายที่ลึกซึ้งของการไม่ใส่ใจกับปัญหาโรคเอดส์ในขณะที่น้ำหนักลูกกวาดเชิงอุดมคติที่กอนซาเลส-ตอร์เรสตั้งไว้นั้นสะท้อนน้ำหนักของรอสส์ คู่รักของศิลปินทำให้มีโทนแบบประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลอยู่ด้วย ในแง่นี้มายาคติของศิลปะซึ่งควรจะเป็นเรื่อง “ความแท้” ถูกท้าทายโดยการผลิตซ้ำ (ลูกกวาดมาจากที่ไหนก็ได้) การไม่มีลายมือของศิลปินก็เหมือนกับว่าศิลปะชิ้นนี้จะเกิดขึ้นที่ใดก็ได้

ภาพที่ 31 ผู้ชมกำลังหยิบลูกกวาด “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)
ที่มา (Lembo, October 15, 2019)

ภาพที่ 32 ลูกกวาดในงาน “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.)
ที่มา (georgiakotretsos)

นอกจากนี้ประเด็นเรื่องการหลีกหนีจาก “ความงาม” ก็เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวัน ในแง่นี้มีผู้เคยเสนอว่ากระบวนการของบิดาแห่งวัตถุสำเร็จรูปอย่างมาร์แซ็ล ดูชองป์นั้นไม่ว่าจะพิจารณาจากแง่มุมใดยังเห็นความ “สง่างาม” ของวัตถุอยู่ ไม่ว่าจะมากหรือน้อย แต่งานร่วมสมัยเช่นกรณีของกอนซาเลส-ตอร์เรสนั้นแทบไม่มีแง่มุมนี้ให้จับต้อง ทั้งในงานชุดลูกกวาดหรืองานปริ้นท์เช่น Untitled (The End) (1990) ที่บนหน้ากระดาษมีการปริ้นท์ขอบสีดำเท่านั้น ขอบสีดำนี้แม้ให้ความหมายถึงการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักอย่างชัดแจ้งแต่แทบไม่ให้ผลใด ๆ ในทางความงามแบบทัศนศิลป์เลย

การใช้สื่อที่มีลักษณะแบบ Industrial Mean of Production แบบงานของเจฟฟ์ คูนส์ (แต่คนละรูปแบบอย่างสิ้นเชิง) หรือสื่อแบบที่มีลักษณะเรียบง่ายสูงอันเป็นความต่อเนื่องมาจากมินิมัลลิสม์ทำให้ผู้ชมไม่ได้คาดหวังความงามแบบงานฝีมือแต่สามารถโฟกัสกับประเด็นอื่นๆ เช่น ความรู้สึกบางอย่าง เหตุการณ์ชวนสลด ฯลฯ ได้มากขึ้น ในแง่นี้งานของ กอนซาเลส-ตอร์เรสจึงวิพากษ์วิจารณ์สถานะของศิลปะและระบบรับประกันคุณภาพของศิลปะคือความงามได้อย่างแหลมคม

ตลาดของเครื่องใช้ไฟฟ้าในสหรัฐอเมริกาในช่วงแรก ๆ คือตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1950-1960 เป็นต้นมามีสินค้าค่อนข้างหนักเช่น เครื่องซักผ้า โทรทัศน์เครื่องใหญ่ ตู้เย็น เป็นต้น แต่พอเข้าช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1980 สินค้าเหล่านี้มีลักษณะเด่นคือเล็กลงเป็นขนาดพกพามากขึ้นทำให้สินค้ากระจายตัวได้ง่ายดายกว่า รายการของสินค้าเช่น โทรทัศน์พกพา ตู้เย็นขนาดเล็ก ไมโครเวฟขนาดเล็ก เครื่องปิ้งขนมปังสองแผ่น เครื่องเล่นเทปและวิทยุแบบที่เรียกว่า Boom Box ไปจนกระทั่งเครื่องดูดฝุ่นขนาดเล็กมาก ๆ เป็นต้น (History) สินค้าเหล่านี้เองที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการบริโภคที่ขยายขอบเขต ก่อนหน้าที่คอมพิวเตอร์จะเข้ามาเป็นหนึ่งในสินค้าสำคัญและครอบครองเศรษฐกิจของเครื่องใช้ไฟฟ้าไป เจฟฟ์ คูนส์อยู่ในปรากฏการณ์นี้และเล็งเห็นการแพร่หลายของวัฒนธรรมการบริโภคในการสร้างงานชุดเครื่องดูดฝุ่นซึ่งมีหลายเวอร์ชั่น บางชิ้นมีเครื่องดูดฝุ่นชิ้นเดียวในตู้กระจกแต่บางชิ้นมีมากถึงสี่เครื่อง สิ่งที่เหมือนกันคือศิลปินจะส่อง สว่างเครื่องดูดฝุ่นด้วยหลอดฟลูออเรสเซนต์หลายหลอดด้านล่างของกล่อง

ในลักษณะเดียวกัน ฮาอิม ชไตน์บาค นำสินค้าที่แพร่หลายมาจัดวางบนชั้น การซ้ำของวัตถุที่จัดแสดงอย่างจงใจทำให้ประเด็นเรื่องการบริโภคแบบมวลในสังคมอเมริกันชัดเจน อย่างไรก็ตามแตกต่างจากการส่องสว่างแบบเจฟฟ์ คูนส์ ชไตน์บาคใช้วิธีเลือกสินค้าที่มีขนาดเล็กกว่า จัดเรียงซ้ำ ๆ บนชั้นวางของที่ก้ำกึ่งว่าจะเป็นห้างสรรพสินค้าหรือในบ้านกันแน่ เพราะชั้นไม้ลามิเนตที่ถูกทำสีแดง

เป็นสีหลักที่ถูกเลือกมาให้คุมโทนสีของงาน ทั้งหมดดูเป็นการจงใจจัดองค์ประกอบมากกว่า นอกจากนี้การซ้ำของวัตถุเช่น นาฬิกาปลุกหรือลาวาแลมป์ที่จะไม่วางซ้ำกันในบ้านยกเว้นแต่ในห้างเท่านั้นทำให้เห็นมิติของการพิจารณาสินค้าในวัฒนธรรมบริโภคนิยม ไม่ว่าจะเป็นการมองในแง่ลบหรือในแง่บวกก็ตาม

สรุป การวิพากษ์วิจารณ์มายาคติว่าด้วยศิลปะเป็นหัวใจของการใช้วัตถุเก็บตกและวัสดุในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว ตั้งแต่มาร์แซ็ล ดูชองป์ได้สร้าง The Bicycle Wheel ใน ค.ศ. 1913 เพื่อต่อต้านมายาคติของศิลปะ ความเป็นเอกมีชิ้นเดียว รวมถึงต่อต้านการใช้วัสดุแบบประเพณีอย่างสีในงานจิตรกรรม ไม้ หินหรือบรอนซ์ในงานประติมากรรม มาเป็นการใช้วัสดุที่เหมือนกับเจอที่ไหนก็ได้ เว็บไซต์ของ Tate Museum ให้คำจำกัดความว่า “มีสามประเด็นสำคัญคือ หนึ่งการเลือกวัตถุนั้นเป็นการสร้างสรรค์ในตัวเอง สอง โดยการยกเลิกหน้าที่ใช้สอยของวัตถุทำให้มันกลายเป็นศิลปะ สาม การนำเสนอและใส่ชื่อให้กับวัตถุได้สร้าง ‘ความคิดใหม่’ และความหมายใหม่” There are three important points here: first, that the choice of object is itself a creative act. Secondly, that by cancelling the ‘useful’ function of an object it becomes art. Thirdly, that the presentation and addition of a title to the object have given it ‘a new thought’, a new meaning. (Tate, 2016d)

4.4 สิทธิ์และอำนาจ (Authority and Power)

ประเด็นเรื่องสิทธิ์และอำนาจของศิลปินที่มีเหนืองานศิลปะเป็นเรื่องที่ถูกขบคิดขึ้นมาในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ปาโบล ปิกัสโซกับฌอร์ช บราก ที่ทำงานอยู่ในสตูดิโอเดียวกันราว ค.ศ. 1912 เสนอ Impersonal Authorship คือพยายามจะไม่เซนต์ชื่อ ทั้งสองเสนอการสร้างงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะของบุคคล พยายามทำให้ศิลปะสามารถทำให้เสร็จโดยใครก็ได้ (Waldman, 1992a) เป็นการปฏิเสธสิทธิ์ความเป็นเจ้าของผลงานอย่างเห็นได้ชัด ทั้งคู่น่าจะเล็งเห็นว่าการซื้อขายศิลปะที่ทำกันอย่างเป็นล่ำเป็นสันตั้งแต่ปลายคริสตร์ศตวรรษที่ 19 นั้นผูกติดอยู่กับระบบตัวบุคคลและชื่อเสียง จึงเกิดแนวคิดในการต่อต้าน แนวคิดนี้พร้อมๆ กับความพยายามใช้วัสดุใหม่ๆ ที่พยายามสลายฝีมือของศิลปินออกไป และเป็นการต่อต้านศิลปะเชิงพาณิชย์ไปในตัว อย่างไรก็ตามน่าตั้งข้อสังเกตว่าทั้งสองศิลปินประสบความสำเร็จในการขายสูงมาก

ในหัวข้อนี้จะทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของสื่อในแง่มุมของการนำเสนอสิทธิ์และอำนาจของศิลปินในการ กำหนดความหมายของศิลปะ อันจะนำมาซึ่งผลตอบแทนบางประการ

ใน ค.ศ.1960 ศิลปินกลุ่มคอนเซ็ปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ถือเป็นกลุ่มที่มีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุในชีวิตประจำวันกันอย่างแพร่หลาย กลุ่มนี้มุ่งเน้นนำเสนอความคิด ส่วนใหญ่เปิดโอกาสให้ผู้เข้าชมได้คิดและตีความตามประสบการณ์ของผู้ชมเอง จะเห็นได้ศิลปินไม่มีบทบาทในการกำหนดความหมายของผลงานศิลปะ สิทธิ์ในการกำหนดความหมายซึ่งเคยเป็นอำนาจของศิลปินมาช้านานได้เคลื่อนไปสู่ผู้ชม ในทางกลับกันผู้ชมก็ถูกเปลี่ยนบทบาทไปเช่นกันจากผู้จ้องมองกลายเป็นผู้ขบ-คิดหาความหมายของวัตถุที่อยู่ตรงหน้าแทน

ศิลปินยุค 1980 เป็นต้นมามีทั้งที่คล้อยตามแนวทางการกำหนดตัวตนของศิลปิน การออกไปประกาศ เช่น ในกรณีของแดน เฟลวินจึงเป็นตัวอย่างของการพยายามควบคุมสถานะของงานศิลปะและอำนาจในการกำหนด ความแท้ของการติดตั้งแต่ละครั้ง แต่ในกรณีของคาอิม ชไตน์บาคหรือเชอร์รี่ เลอวีน เป็นการท้าทายระบบมูลค่าของความแท้ในงานศิลปะอย่างแท้จริง วิธีการของเลอวีนในการแอพโพรพิเอตหรือการนำวัตถุสิ่งของในชีวิตประจำวัน หาได้ทั่วไปมาจัดเรียงกันของชไตน์บาค ท้าทายและตั้งคำถามต่อ ความแท้จริงของผลงาน สถานะ ระบบมูลค่าของงานและการตลาด ซึ่งย้อนแย้งมาก เพราะผลงานของศิลปินเหล่านี้ก็ถูกนำออกมาประมูล ซื้อขายเหมือนสินค้าทั่ว ๆ ไป อย่างไรก็ตามศิลปินอย่างเลอวีน ชไตน์บาครวมไปถึงเจฟฟ์ คูนส์นั้นเสนอประเด็นตรงกันว่า ไม่มีอะไรใหม่ในศิลปะและนำเสนอภาพแสดงแทนของไอเดียเท่านั้น (Waldman, 1992a)

วัตถุสำเร็จรูปและวัตถุในชีวิตประจำวันเป็นวัตถุที่ไม่ต้องการความเป็นต้นฉบับ (original) ซึ่งขัดกับแนวคิดของศิลปะสมัยใหม่ที่ว่าศิลปะจะต้องเป็นเอกคือมีเพียงชิ้นเดียวซึ่งเป็นหัวใจในการสะสมศิลปะวัตถุ เพราะความสำคัญไม่ได้อยู่ที่ตัววัตถุ ตัวอย่างเช่นผลงานของกอนซาเลส-ตอร์เรสที่มีการผลิตซ้ำผลงานได้เสมอๆ และเป็นเจตน์จำนงค์ของศิลปินแต่แรก เพราะไม่ว่าจะผลิตซ้ำมากน้อยแค่ไหนผลงานก็ยังคงสื่อความหมายที่ต้องการออกมาได้ ในผล Untitled (USA Today) (1990) เมื่อกระดาษหมดจะมีการพิมพ์กระดาษเพิ่มเติมตลอดเวลา ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้จะไม่มีวันหมดไปจากการแสดง

กอนซาเลส-ตอร์เรสบรรลุวัตถุประสงค์หลักในการต้านการขายงานศิลปะในฐานะวัตถุและความคลั่งไคล้ในวัตถุทางศิลปะ เพราะตัววัตถุนั้นถูกแจกให้ผู้ชมฟรี ๆ ในแง่หนึ่งจึงมีลักษณะปฏิเสธสิทธิ์ความเป็นเจ้าของผลงานในฐานะวัตถุทางศิลปะ เพราะตัวศิลปินไม่ได้เป็นผู้ผลิตวัตถุใด ๆ เลย

และตัวผลงานก็สามารถผลิตซ้ำหรือบางครั้งสามารถหาซื้อได้ตามท้องตลาดทั่วไปอีกด้วย นอกจากนั้น การชักชวนให้ผู้ชมหยิบกระดาษพิมพ์กลับไปเป็นของส่วนตัวหรือนำไปแจกจ่ายต่อได้ ยังเป็นการกระจายสิทธิ์ให้กับผู้ชมในการเป็นเจ้าของผลงานศิลปะอย่างเท่าเทียมกัน

ผลงานของกอนซาเลส-ตอร์เรสเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมกับผลงานศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) ส่งผลให้มายาคติที่ว่าศิลปินเป็นผู้สร้างงานศิลปะแต่เพียงผู้เดียวหรือการเป็นศูนย์กลางของการสร้างสรรค์ถูกทำลายลง ดังคำกล่าวของโจเซฟ บอยส์ ว่าทุกคนล้วนเป็นศิลปิน การเติมเต็มผลงานศิลปะด้วยการสร้างสรรค์ผลงานนั้นต้องอาศัยผู้ชมให้กลายเป็นทั้งผู้มีส่วนร่วมในการสร้างงานศิลปะและเป็นผู้ที่ถูกจ้องมองในกระบวนการสร้างสรรค์นั้น ๆ การถูกจ้องมองคือ การตกอยู่ภายใจ้อำนาจของผู้จ้องมองในทฤษฎีวาทกรรมและอำนาจของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ผู้ชมที่เคยอยู่ในฐานะของผู้จ้องมองผลงานศิลปะ กลับกลายเป็นงานศิลปะเสียเอง ผู้มีอำนาจในการจ้องมองจึงตกมาเป็นของศิลปิน ผู้ชมนั้นจะตกอยู่ในภาวะเชื่องต่อข้อกำหนดที่ศิลปินได้สร้างขึ้น

งานศิลปะร่วมสมัยส่วนมากมุ่งเน้นนำเสนอแนวคิดที่แฝงในตัวงาน ตัววัตถุจึงถูกลดความสำคัญลง กระบวนการครอบครองสิทธิ์ในการจัดแสดงจึงเกิดขึ้นระหว่างสถาบันทางศิลปะกับศิลปิน เช่นผลงานของเฟลวินและกอนซาเลส-ตอร์เรสที่กำหนดรูปแบบเป็นระเบียบที่ชัดเจนในการจัดแสดงผลงานของพวกเขา ซึ่งตรงกับทฤษฎีเกี่ยวกับอำนาจของฟูโกต์ที่ว่าการสร้างกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เท่ากับการไปจัดระเบียบซึ่งถือว่าการทำงานของระเบียบวินัยเป็นกลไกของอำนาจนั่นเอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตารางที่ 1 สรุปผลการวิเคราะห์วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกสามารถเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะและมีศักยภาพในการสื่อความหมายได้เท่าเทียมกับสื่อประเภทอื่น

ศิลปิน	ผลงาน	ประวัติศาสตร์ส่วนบุคคล	ความไม่จีรังและลักษณะคาดเดาไม่ได้	วิจารณ์บริโภคนิยมและมายาคติ	ต่อต้านหรือยอมรับสิทธิ์และอำนาจของศิลปิน
Joseph Beuys	Fat Chair	x	x		
Janine Antoni	Knaw	x	x		
Janine Antoni	Eureka	x	x		
Dan Flevin	Monument 1 for V.Tatlin			x	x
Dan Flevin	Untitled 1963			x	x
Joseph Kosuth	One and Three Chairs			x	
Jeff Koons	New Hoover			x	x
Felix Gonzales-Torres	Untitled(Death by Gun)	x	x	x	x
Felix Gonzales-Torres	Untitled (Portrait of Ross in L.A.)	x	x	x	x
Tracey Emin	Everyone I have ever Slept with	x			
Tracey Emin	My Bed	x			

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการศึกษา

จะเห็นได้ว่าวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกสามารถเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะได้อย่างลึกซึ้ง อย่างน้อยเท่าที่ศึกษาในขอบเขตของวิทยานิพนธ์นี้สามารถนำเสนอได้สี่ประเด็นดังนี้ คือ

ในฐานะสื่อที่สามารถพูดถึงประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและความทรงจำได้ ศักยภาพของสื่อทั้งสองอยู่ที่การนำวัสดุใหม่ๆ มาใช้ประกอบกับการสร้างเรื่องเล่าที่ศิลปินเล่าขึ้นมา ในบางครั้งแม้อาจจะมีคำถามอยู่บ้าง เช่นในกรณีเรื่องเล่าของโจเซฟ บอยส์ ที่ยังมีคนสงสัยว่าจริงหรือไม่ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อบอยส์นำวัสดุอย่างไขมันมาใช้เป็นครั้งแรกแล้ว ความหมายของวัสดุนี้ก็เปลี่ยนไปอย่างสิ้นเชิงและกลายเป็นวัสดุที่มีความหมายผูกพันกับชีวิตได้อย่างลึกซึ้ง ทั้งนี้ต้องยอมรับว่าบอยส์ใช้วัสดุนี้อย่างชาญฉลาด เนื่องจากแม้จะเป็นวัสดุที่มีพื้นฐานจริง ๆ อยู่ในชีวิตประจำวัน (เรามีไขมันเป็นส่วนประกอบสำคัญของร่างกาย เราใช้ไขมันในการประกอบอาหาร ฯลฯ) แต่การเลือกมาใช้ในความหมายส่วนตัวทำให้เราต้องมองวัสดุพื้นฐานตัวนี้ใหม่ และเมื่อศิลปินรุ่นถัดมาอย่างจานีน อันโทนี นำมาใช้อีกครั้งไขมันได้มีความหมายเพิ่มขึ้น มีนัยของการต่อต้างมินิมัลลิสม์ (จากการกัดรูปทรงลูกบาศก์ที่เรียบง่ายจนกลายเป็นร่องรอยของศิลปิน) มีนัยของการแสดงออกเกี่ยวกับเพศสภาวะ (จากการที่เธอลงไปแช่ในอ่างไขมันและรักษาร่องรอยเอาไว้) รวมไปถึงจากการนำเสนอร่างกายของศิลปินเองในฐานะสื่อ เป็นต้น

นอกจากนี้การที่ศิลปินอย่างกอนซาเลส-ตอร์เรสนำลูกกวาดมาใช้ กระบวนการที่ศิลปินให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการหยิบลูกกวาดออกจากกองไปรับประทานและการสื่อความหมายถึงน้ำหนักของคู่รักของศิลปินที่ลดลงตลอดเวลาจากการป่วย แม้ไม่มีข้อมูลอื่น ๆ ที่จะยืนยันความหมายของลูกกวาดเหตุใดศิลปินจึงไม่ใช้วัตถุกินได้อื่น ๆ เช่น คุกกี้หรือขนมเค้กในห่อ ลูกกวาดจึงน่าจะมีความหมายผูกอยู่กับคู่รักคนนี้เอง ต่อจากนี้เป็นต้นไปลูกกวาดก็จะมีศักยภาพในการสื่อความหมายในลักษณะนี้เช่นเดียวกันกับไขมันหลังจากบอยส์

ในฐานะสื่อที่นำเสนอประเด็นเรื่องความไม่จีรังได้ ในแง่นี้ไขมันของโจเซฟ บอยส์และจานีน อันโทนี เป็นสื่อที่มีศักยภาพสูงอันสืบเนื่องมาจากลักษณะตามธรรมชาติของสื่อด้วย สำหรับผู้ชมที่เคยชมผลงานของศิลปินทั้งสองท่านนี้ทั้ง Fat Chair และ Gnaw ในเวอร์ชั่นที่ยังครบถ้วนสมบูรณ์ เมื่อพบกับตัวงานที่เสื่อมลง เช่น ไขมันที่ยุบตัวลงบนเก้าอี้จนราบเหลือความสูงไม่มากนัก ต่างจากไขมันที่พูนสูงและปาดเป็นรูปสามเหลี่ยม หรือก้อนไขมันที่ยุบตัวลงกลายเป็นกองไขมันที่ไร้รูปทรงแน่ชัด ลักษณะที่ไม่จีรังและลักษณะที่คาดเดาไม่ได้เกิดจากการที่ศิลปินเลือกใช้วัสดุเหล่านี้ ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าจะเกิดสภาวะแบบนี้ขึ้น ผู้ชมตระหนักถึงลักษณะสำคัญของวัสดุทันทีที่ได้ชม อย่างไรก็ตามแม้จะเกิดการสลายตัวของวัสดุ แต่การสร้างเพิ่มเติมขึ้นใหม่ในกรณีของ Gnaw หรือการเติมลูกกวาดเข้าไปในกรณีของ Untitled (Portrait of Ross in L.A.) ทำให้เกิดวงจรการดับและเกิดใหม่อีกครั้งขึ้นมาด้วย

ในฐานะสื่อที่ทำการวิพากษ์วิจารณ์สังคมบริโภคนิยมและมายาคติที่มากับวัฒนธรรมดังกล่าว ศิลปินส่วนใหญ่ใช้ข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน การนำมาตั้งคำถาม แต่โดยอาศัยลูกเล่นในการติดตั้ง เช่นการส่องสว่างโดยหลอดฟลูออเรสเซนต์ใต้เครื่องดูดฝุ่นของเจฟฟ์ คูนส์ การใช้หลอดฟลูออเรสเซนต์แต่ไม่ได้นำเสนอตัวหลอด เน้นที่ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากแสงสว่างที่มีต่อพื้นที่ว่างและผู้ชม (เหมือนกับจะบอกว่าวัตถุที่เราบริโภคอยู่มีผลกระทบต่อชีวิตจริง ๆ) การนำวัตถุในชีวิตประจำวันมาติดตั้งใหม่ในพิพิธภัณฑ์หรือแกลเลอรีก็เป็นการตั้งคำถามกับ คุณค่าของงานศิลปะและความสัมพันธ์ที่มีกับบริโภคนิยมด้วย

สิทธิ์และอำนาจของศิลปินในกระบวนการเป็นเจ้าของเป็นประเด็นที่ศิลปินต้องการต่อต้าน แต่อย่างไรก็ตามกระแสบริโภคนิยมที่รุนแรงกว่าก็ทำให้ผลงานศิลปะไม่สามารถที่จะหนีจากการบริโภคและถูกซื้อ ขาย ประมูล ในวงการศิลปะอยู่ดี ยกเว้นผลงานไม่มากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าขยายวงไปยังศิลปะที่อาศัยขนาดที่ใหญ่มาก ๆ เลยจากการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตก เช่น แลนด์อาร์ต เป็นต้น

5.2 ข้อเสนอแนะ

จากข้อสรุปดังกล่าว ผู้วิจัยคิดว่าการศึกษาในขั้นต่อไปน่าจะขยายวงทางกว้างด้วยการสำรวจผลงานที่มีประเด็นทางสังคมมากขึ้น ตัวอย่างเช่น ศิลปินที่สนใจเรื่องสิ่งแวดล้อมแบบ Toni Cragg ศิลปินที่ขยายประเด็นไปยังขอบเขตของการเมือง และโลกอาณานิคม ศิลปินที่สนใจเรื่องเพศสภาพ ฯลฯ เพื่อดูว่ามีการใช้วัตถุและวัสดุอย่างไรและศักยภาพในแง่ใด เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

Antoni, J. (2019a). Eureka. Retrieved from http://www.janineantoni.net/eureka

Antoni, J. (2019b). Lick and Lather. Retrieved from http://www.janineantoni.net/#/lick-and-lather/

Beuys, J. Fat chair. In.

Bourriaud, N. (2009). *Nicolas Bourriaud : relational aesthetics / Nicolas Bourriaud ; translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland*. [Dijon] :: Les Presses du reel.

Buskirk, M. (2005a). *The contingent Object of Cintemparary Art*. Massachusetts: MIT Press.

Buskirk, M. (2005b). *The contingent Object of Cintemparary Art*. Massachusetts: MIT Press.

Buskirk, M. (2005c). *The contingent Object of Cintemparary Art*. Massachusetts: MIT Press.

Duchamp, M. (1961). Apropos of Readymades. Retrieved from http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf

Dyment, D. (2019). Artists' Books and Multiples. Retrieved from http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2012/01/felix-gonzalez-torres.html

georgiakotretsos. Untitled [Untitled (Portrait of Ross in LA) 1996] 2003. Retrieved from http://georgiakotretsos.com/album/untitled-untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1996-2003.html

González-Torres, F. (1990). Untitled (Death by Gun-1990). In.

History, T. P. 1980's Appliances Including Prices. Retrieved from http://www.thepeoplehistory.com/80selectrical.html

huckmag. (2019). I interviewed my dad about Tracey Emin's 'My Bed'. Retrieved from https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/interviewed-dad-tracey-emins-bed/

Jean de Loisy and Sandra Adam-Couralet. (2019). Le déjeuner sur l'herbe » d'Édouard

Manet. Retrieved from https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/le-dejeuner-sur-l-herbe-d-edouard-manet.

Khan Academy. (2016). Picasso Still Life with Chair Caning. Retrieved from https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning

Lembo, A. (October 15, 2019). 10 mesmerizing pieces of art that change every time you see them. Retrieved from https://www.businessinsider.my/pieces-of-art-that-transform-over-time/

Levine, S. (1981). After Walker Evans. In.

Levine, S. (1991). Fountain (After Marcel Duchamp). In.

Manet, É. (1863). Le Déjeuner sur l'herbe (The Picnic Luncheon). In.

MIT. (1997). The Riddle of Duchamp Retrieved from http://web.mit.edu/imoyer/www/mas110/paper2/

MoMA. (2019a). Conceptual art. Retrieved from https://www.moma.org/collection/terms/25

MoMA. (2019b). One and Three Chairs. Retrieved from https://www.moma.org/collection/works/81435

MoMA. (2019c). "Untitled" (Death by Gun). Retrieved from https://www.moma.org/collection/works/61825

MoMA Learning Team. (2019a). Minimalism. Retrieved from https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/minimalism/

MoMA Learning Team. (2019b). "monument" 1 for V. Tatlin. Retrieved from https://www.moma.org/learn/moma_learning/dan-flavin-monument-1-for-v-tatlin-1964/

Nieva, J. (2019). Eureka. Retrieved from http://www.janineantoni.net/eureka

Picasso, P. (1912). Still life with chair canin

g. In.

Picasso, P. (1914). Glass of Absinth. In.

Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade* แปลโดย ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. London: Verso.

Steinbachm, H. (1986). Ultra Red No.1. In.

Takac, B. (2019). Inside That Tracey Emin Tent of Everyone She Ever Slept With. Retrieved from https://www.widewalls.ch/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with/

Tate. (2016a). AVANT-GARDE. Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde.

Tate. (2016b). Found Object. Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object

Tate. (2016c). Picasso Still Life. Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-still-life-t01136

Tate. (2016d). Readymade. Retrieved from http://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade

Tate. (2019a). EXPLORE MATERIALS AND OBJECTS. Retrieved from https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/materials-and-objects/explore-materials-and-objects

Tate. (2019b). New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker. Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-new-hoover-convertibles-green-red-brown-new-shelton-wet-dry-10-gallon-displaced-ar00077

The Felix Gonzalez-Torres. (2019). “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.). Retrieved from https://medium.com/daily-dose-dart/an-untitled-pile-of-symbolic-candy-also-known-as-ross-in-l-a-f06cb194e024

Waldman, D. (1992a). *Collage Assemblage, and the Found Object*. New York H.N. Abrams.

Waldman, D. (1992b). *Collage, assemblage, and the found object / Diane Waldman*. London :: Phaidon Press.

Wikipedia. (2019a). Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995

Wikipedia. (2019b). Félix González-Torres. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Gonz%C3%A1lez-Torres

Wikipedia. (2019c). Janine Antoni. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Janine_Antoni

Wikipedia. (2019d). Joseph Beuys. Retrieved from **https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth**

Wikipedia. (2019e). Joseph Kosuth. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth

Wikipedia. (2019f). Tracey Emin. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Tracey_Emin

xennex. (2011). Fat chair. Retrieved from https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1

เก่งกิจ กิติเรียงลาภ. (2560). *Autonomia,* ทุนนิยมความรับรู้ แรงงานอวัตถุ การเมืองของการปฏิวัติ. กรุงเทพฯ: Illumonation.

เกษม เพ็ญภินันท์. (2560, 8-9 กันยายน 2560). สุนทรียะร่วมสมัย: ศิลปะ มนุษย์ และสังคม. Paper presented at the เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 11: เปิดโลกสุนทรีย์ในวิถีมนุษย์ศาสตร์: Exploring Aesthetic Dimensions in the Humanities, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เจริญสินโอฬาร., ไ. (2555). สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์ = *Semiology, structuralism, post-structuralism and the study of political science /* ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (พิมพ์ครั้งที่ 2. ed.). กรุงเทพฯ :: วิภาษา.

เดวิด คอตติงตัน. (2011). ศิลปะสมัยใหม่ : ความรู้ฉบับพกพา (จ. เตรียมอนุรักษ์, Trans.). กรุงเทพฯ: openworlds.

ค็อกซ์, น. (2014). คิวบิสม์ (อ. ท. วรเทพ อรรคบุตร, Trans.). กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

คอตติงตัน, เ. (2554). ศิลปะสมัยใหม่ : ความรู้ฉบับพกพา *Modern art : a very short introduction / David Cottington ;* จณัญญ เตรียมอนุรักษ์ แปล. กรุงเทพฯ :: โอเพ่นเวิลด์ส.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2558). อ่านวิพากษ์ มิเชล ฟูโกต์ / อนุสรณ์ อุณโณ, จันทนี เจริญศรี และสลิสา ยุกตะนันทน์, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ :: ศยาม : คณะสังคมวิทยาและมานุษวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บาร์ตส์, โ. (2551). มายาคติ = *Mythologies /* ของ *Roland Barthes ;* แปลจากภาษาฝรั่งเศส โดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ (พิมพ์ครั้งที่ 3. ed.). กรุงเทพฯ :: คบไฟ.

พูลทองดีวัฒนา, โ. (2561). ประวัติสุนทรียศาสตร์ตะวันตก = *History of Western aesthetics /* โอชนา พูลทองดีวัฒนา. กรุงเทพฯ :: คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ฟูโกต์, ม. (2558). ร่างกายใต้บงการ / ของ *Michel Foucault ;* ทองกร โภคธรรม, แปล (พิมพ์ครั้งที่ 3 ed.). กรุงเทพฯ :: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

มาร์โซนา, ด. (2552a). คอนเซ็ปชวลอาร์ต = *Conceptual art /* ดาเนียล มาร์โซนา เขียน *; [*อณิมา ทัศจันทร์ แปล] *;* ยูทา โกรเซนิค (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ :: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

มาร์โซนา, ด. (2552b). มินิมอลอาร์ต = *Minimal art /* ดาเนียล มาร์โซนา *; [*เฉิดฉวี แสงจันทร์*,* แปล] *;* ยูทา โกรเซนิค (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ :: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

รสลิน, ก. (2558). แอพโพรพิเอชันอาร์ต ศิลปะแห่งการหยิบยืม. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2551). มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี, วลีในมานุษยวิทยา และมายาในศิลปกรรม. In (pp. 57-61). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

สุชาตา, โ. (2562). ศิลปะที่ใช้ภาพอาหารเป็นภาพแสดงแทนในงานศิลปะป๊อปอาร์ต ภายใต้บริบทสังคมอเมริกันในยุคคริสต์ศตวรรษที่ 1960-1980. มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุวรรณภักดี, พ. (2019). ศักยภาพของวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกต่อความทรงจำระดับปัจเจกกับความทรงจำร่วมของคนในสังคม : กรณีศึกษาจากผลงานของโจเซฟ บอยส์และมารีนา อบราโมวิก *Veridien E-Journal, Humanities, Social Sciences and Arts,* 12, 2076-2092.

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง. (2558). อ่านวิพากษ์ มิเชล ฟูโกต์ / อนุสรณ์ อุณโณ, จันทนี เจริญศรี และสลิสา ยุกตะนันทน์, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ :: ศยาม : คณะสังคมวิทยาและมานุษวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นางสาวสุชาดา สุภารักษเมธา

วัน เดือน ปี เกิด 13 พฤศจิกายน 2525

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร