อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม

โดย
นายณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม

โดย
นายณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

THE BIOPOWER OF MEMORY UNDER ARCHITECTURAL SPACE

By

MR. Nattapong TANPIPAT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (VISUAL ARTS)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2021

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม
โดย	นายณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	อาจารย์ ดร. ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ธณฤษภ์ ทิพย์วารี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(อาจารย์ ดร. ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์ นาวิน เบียดกลาง)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อภิชาติ พลประเสริฐ)

630120005 : ทัศนศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ความทรงจำกับสถานที่

นาย ณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์: อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อาจารย์ ดร. ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์

ผลงานวิทยานิพนธ์ภายใต้หัวข้อ อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม เป็นการนำเสนอผลงานจิตรกรรมกึ่งนามธรรม โดยใช้รูปแบบทางกายภาพทิวทัศน์ควบคู่กับการใช้เทคนิคสีน้ำมันให้เป็นสัญญะในผลงาน เพื่อให้เกิดการตีความจากการรับรู้ใหม่ในรูปแบบสลายรูปทรง (Form) เดิม โดยเนื้อหาจะเป็นการศึกษาแนวคิดอำนาจทางความรู้ นำมาเชื่อมโยงเหตุกานณ์การรื้อสร้างศาลฎีกาจากภายใต้บริบทพื้นที่ของการถ่ายเทไปมาระหว่างชุดความคิดที่ต่างกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

630120005 : Major (VISUAL ARTS)
Keyword : Memory

MR. NATTAPONG TANPIPAT : THE BIOPOWER OF MEMORY UNDER ARCHITECTURAL SPACE THESIS ADVISOR : TRINNAPAT CHAISITTHISAK, Ph.D.

Thesis work under the topic “The biopower of memoria under the architectural space” It is a presentation of semi-abstract paintings. By using physical forms, landscapes, coupled with the use of oil painting techniques to symbolize the work. In order to create interpretations of new perceptions in the form of disintegrating the original form, the content will be the study of the concept of knowledge power. brought to connect the event of the demolition of the Supreme Court from under the context of space of transferring between different sets of ideas.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานวิทยานิพนธ์ภายใต้หัวข้อ อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม เป็นความสำเร็จในการศึกษาในคณะจิตรกรรมประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรระยะเวลา 2 ปี ขอขอบพระคุณดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์ ที่ปรึกษาโครงการวิทยานิพนธ์ และขอขอบคุณอาจารย์ในภาควิชาจิตรกรรมทุกท่าน ครอบครัวและเพื่อนร่วมชั้นเรียน ข้าพเจ้าหวังว่าวิทยานิพนธ์นี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจ ขอบพระคุณครับ

นาย ณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญ 1

วัตถุประสงค์ 1

สมมติฐานของการวิจัย 2

ขอบเขตของการศึกษา 2

วิธีดำเนินการศึกษา 2

บทที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ 3

อิทธิพลด้านปรัชญา 3

อิทธิพลศิลปกรรม 13

บทที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน 21

กระบวนการคิดวิเคราะห์เชิงกายภาพ 21

กระบวนการสร้างสรรค์เชิงเทคนิค 22

บทที่ 4 วิเคราะห์ผลงาน พร้อมทั้งอภิปรายต่อเนื่อง และพัฒนาการของผลงาน 30

บทวิเคราะห์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์ 30

บทวิเคราะห์ผลงานช่วงวิทยานิพนธ์ 41

บทที่ 5 บทสรุปและอภิปรายผล 48

รายการอ้างอิง 50

ประวัติผู้เขียน 53

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ชื่อผลงาน Die Lebenden und die Toten โดยศิลปินแอนเซลม์ คีเฟอร์ (Anselm Kiefer) 16

ภาพที่ 2 ชื่อผลงาน Eternal wall (2019) โดยศิลปินพชร ปิยะทรงสุทธิ์ 18

ภาพที่ 3 ชื่อผลงาน Judith Beheading Holofernes (1598) โดยศิลปินมิเกลันเจโล เมรีซี ดา คาราวัจโจ (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 23

ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Impasto ในผลงาน Rembrandt, The Jewish Bride, c 1662 27

ภาพที่ 5 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Scarfitto ในผลงาน Self Portrait, Rembrandt Harmenszoon van Rijn 28

ภาพที่ 6 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Glazing ในผลงาน Rembrandt van Rijn, Self-Portrait as the Apostle-Paul, 1661 29

ภาพที่ 7 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Scumble 29

ภาพที่ 8 The Third Class Carriage 31

ภาพที่ 9 ทดลองครั้ง 1 32

ภาพที่ 10 ทดลองครั้ง 2 33

ภาพที่ 11 ทดลองครั้ง 3 34

ภาพที่ 12 ทดลองครั้ง 4 35

ภาพที่ 13 ศาล 37

ภาพที่ 14 ทำเนียบรัฐบาล 38

ภาพที่ 15 รัฐสภา 39

ภาพที่ 16 ศาลาเฉลิมไทย 40

ภาพที่ 17 ผลงาน Rite of Passage 43

ภาพที่ 18 ผลงาน Animism 44
ภาพที่ 19 ผลงาน Acculturation 45
ภาพที่ 20 ผลงาน Built Environment 46
ภาพที่ 21 ผลงาน Ethnogenesis 47

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญ

สภาพแวดล้อม สังคม การเมืองและเศรษฐกิจ อันเป็นปัจจัยต่อการนึกคิดแสดงพฤติกรรมในแต่ละอิริยาบถของมนุษย์ภายใต้พื้นที่ที่ต่างกัน ซึ่งคำว่า ‘พื้นที่’ โดยตัวความหมายมันเองไม่สามารถแสดงไปมากกว่าพื้นผิวแนวระนาบที่มีขอบเขตเป็นรูปธรรมอย่างเช่น พื้นดิน ภูเขา ต้นไม้ และสิ่งปลูกสร้างอื่นๆ แต่ในขณะเดียวกันโลกความจริงพื้นที่ถูกทับซ้อนด้วยพื้นที่ทางความคิด อารมณ์ความรู้สึกและความทรงจำ ภายใต้กรอบโครงสร้างวัฒนธรรมหรือระเบียบวินัย ซึ่งถูกแสดงออกผ่านงานศิลปะและสถาปัตยกรรม อาจกล่าวได้ว่ามนุษย์อยู่ภายใต้อำนาจเชิงนามธรรมที่มิใช่อำนาจแบบกดขี่หรือบังคับ แต่อยู่ในรูปแบบการสร้างบรรทัดฐานทางวัฒนธรรม ระเบียบวินัยจึงเป็นเครื่องมือสำคัญที่ถูกนำมาใช้ในการออกแบบสถาบันสังคมเพื่อให้ไปในทิศทางเดียวกัน

จากประโยคข้างต้นจะเห็นได้ว่าระบบความสัมพันธ์ของสถาบันสังคมอันประกอบจากหลายๆ หน่วยรวมกันและถูกสอดแทรกในรูปแบบการหล่อหลอมประสบการณ์กลายเป็นความทรงจำมนุษย์ทั้งที่รู้ตัวหรือไม่รู้ตัว ณ พื้นที่ของช่วงเวลาหนึ่ง ดังนั้นผู้สร้างสรรค์ต้องการทบทวนและตั้งคำถามต่อภาวะพื้นที่ที่ถูกประกอบสร้างใหม่จะถูกรับรู้คุณค่าแตกต่างอย่างไรจากภายใต้ความทรงจำมนุษย์ ผ่านการนำเสนอภาพพื้นที่ในโลกความจริงมาสร้างสรรค์ตัดทอนใหม่ผ่านกระบวนการจิตรกรรม

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาบริบทพื้นที่ของการถ่ายเทไปมาของอำนาจเพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการตีความสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ชุดความทรงจำ ชื่อวิทยานิพนธ์อำนาจความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม
2. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอำนาจความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรมเพื่อสื่อถึงอำนาจทางความรู้ในแต่ละบริบทพื้นที่

สมมติฐานของการวิจัย

ผู้สร้างสรรค์คาดหวังว่าการนำเสนอภาพจิตรกรรมกึ่งนามธรรมเรื่องความทรงจำต่อพื้นที่ เพื่อเป็นฐานในการสร้างความเข้าใจต่อการรับรู้ความหมายสิ่งรอบตัวจากการเชื่อมโยงระหว่างภาษาภาพจิตรกรรมกับประสบการณ์ของผู้ชม ภายใต้การเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไม่ความหมายใดก็ความหมายหนึ่ง

ขอบเขตของการศึกษา

1. **ขอบเขตเนื้อหาศิลปกรรม**

   ผู้สร้างสรรค์วางขอบเขตการศึกษาความทรงจำต่อพื้นที่ โดยให้ความสำคัญในประเด็นอำนาจทางความรู้ เพื่อที่จะทำความเข้าใจถึงกระบวนการโครงสร้างเป็นอย่างไรผ่านการสืบค้นบทความและหนังสือ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยต่อการสังเกตเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคม เพื่อนำมาเป็นส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงาน

2. **ขอบเขตรูปแบบศิลปกรรม**

   ผู้สร้างสรรค์วางขอบเขตรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรมถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ ผ่านการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคการเขียนแสงเงาของลัทธิบาโร้ก เพื่อหาความเป็นได้ในการสร้างบรรยากาศการรับรู้เชิงนามธรรมใหม่

วิธีดำเนินการศึกษา

1. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องได้แก่ สังคมศาสตร์ มานุษยวิทยา ปรัชญาและศิลปกรรมการใช้ภาพแทนในผลงานทิวทัศน์
2. วิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์
3. นำข้อมูลมาออกแบบภาพทัศนศิลป์
4. สร้างผลงานจิตรกรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ชุดนี้ อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาแนวคิด และงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างภาษาทางทัศนศิลป์ เป็นกรอบคิดในการถ่ายทอดความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม โดยสรุปได้ดังนี้

1. **อิทธิพลด้านปรัชญา**
   1.1. ความทรงจำในนิยามของนักปรัชญา
   1.2. แนวคิดที่ว่าด้วยกลไกอำนาจ : ‘Biopower’
2. **อิทธิพลศิลปกรรม**
   2.1. แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่
   2.2. อิทธิพลศิลปิน

อิทธิพลด้านปรัชญา

1.1. ความทรงจำในนิยามของนักปรัชญา

คำสำคัญของชื่อหัวข้อ ‘ความทรงจำ (Memory)’ ในภาษาบาลีหมายถึงความจำ[1] แต่ในกรณีภาษาอังกฤษมีรากศัพท์มาจากภาษาละติน Memoria ซึ่งผู้เขียนขอหยิบยกบทความฉบับเต็มของนักเขียนกิตติพล สรัคคานนท์ อธิบายว่า

> Memory เริ่มใช้แทนการระลึก การจดจำสิ่งต่างๆ ได้เป็นครั้งแรกๆ ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 เป็นคำที่สืบรากมาจากภาษาฝรั่งเศสเก่า Memoire ที่ใช้กันมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 11 ซึ่งหมายความถึงความทรง

[1] Dictionary sanook, **ความทรงจำ**, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://dictionary.sanook.com/search/%E0%B8%84%E0%B8%A7%E0%B8%B2%E0%B8%A1%E0%B8%97%E0%B8%A3%E0%B8%87%E0%B8%88%E0%B8%B3

จำ การระลึกถึง และความคิดคำนึง ซึ่งกลายรูปมาจากคำละติน Memoria ที่นอกจากจะหมายถึงการจดจำได้แล้ว คำนี้ยังหมายความถึง ‘ที่ตั้ง’ ของ ‘ความทรงจำ’ ส่วนคำอุปสรรคว่า mer- ในภาษาโปรโต-อินโด-ยูโรเปียน (PIE) มีความหมายได้ทั้ง ‘ความทรงจำ’ และการ ‘มีบางสิ่งร่วมกัน’ คำว่า Merimna ในภาษากรีกโบราณแปลได้ว่า ความคิดถึง และความเป็นห่วงเป็นใย ในขณะที่ตำนานเก่าแก่ของชาวยุโรปเหนือ มีเมอร์ (Mimir) เป็นชื่อของยักษ์ตนหนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นเหมือนองครักษ์พิทักษ์กำแพงแห่งปัญญา (Wall of Wisdom) ขณะที่คำกิริยาว่า remember เริ่มใช้กันเป็นครั้งแรกในช่วงกลางของศตวรรษที่ 14 ในความหมายของการระลึกย้อนกลับไปถึงสิ่งต่างๆ ได้อีกครั้ง หรือเก็บสิ่งเหล่านั้นไว้ในความทรงจำ ส่วนคำนาม Remembrance นั้นถูกใช้มาตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 มาจากคำฝรั่งเศสเก่า Remembrance ที่ใช้มาตั้งแต่ศตวรรษที่ 11 และในปกรณัมกรีก นีโมซีน (Mnemosyne) คือเทพีแห่งความทรงจำ และเป็นมารดาผู้ให้กำเนิดเทพีศิลปศาสตร์ (Muse) ทั้ง 9 ที่ประกอบด้วย คาลลีโลพี (Calliope) เทพีแห่งมหากาพย์, คลีโอ (Clio) เทพีแห่งประวัติศาสตร์, ยูเทอร์พี (Euterpe) เทพีแห่งดนตรี, อีราโต (Erato) เทพีแห่งคำร้องกวีนิพนธ์, เมลโพเมนี (Melpomene) เทพีแห่งละครโศกนาฏกรรม, โพลีฮีมเนีย (Polyhymnia) เทพีแห่งเพลงสวดสรรเสริญ, เทิร์พซิคอเร (Terpsichore) เทพีแห่งการเต้นรำ, ทาเรีย (Taria) เทพีแห่งหัสนาฏกรรม และยูเรเนีย (Eurania) เทพีแห่งดาราศาสตร์

ความทรงจำจึงเป็น ‘ที่ตั้ง’ ของ ‘ความรู้’ ในสังคมยุคก่อนที่การคัดลอกหรือการพิมพ์จะแพร่หลาย การจดจำสิ่งต่างๆ ได้จำต้องอาศัยการปฏิบัติซ้ำๆ หรือกระทั่ง ‘ศาสตร์แห่งความทรงจำ’ หรือ ars memoriae ที่ทำให้เราสามารถใช้ความทรงจำได้อย่างเต็มที่ ซึ่งบุคคลแรกที่ได้รับการจารึกไว้ว่าเป็นผู้พยายามสร้างและวางระบบในเรื่องนี้ก็คือ ซีโมนิดีสแห่งซีออส (Simonides of Ceos) กวี-นักปราชญ์ผู้มีชีวิตอยู่ในช่วง 500 ปีก่อนคริสตกาล ตำนานเล่าว่า เกิดเหตุแผ่นดินไหว

รุนแรงขึ้นระหว่างงานเลี้ยงรับประทานอาหาร โครงสร้างอาคารถล่มลงมา แขกเกือบทั้งหมดร่างแหลกเหลวไม่สามารถระบุตัวตนได้ ซีโมนิดีสเป็นหนึ่งในผู้รอดชีวิตจึงถูกเรียกตัวไปสอบถามถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งเขาไม่เพียงสามารถระบุตัวตนของแขกที่นั่งอยู่บนโต๊ะรับประทานอาหารได้ทั้งหมด หากยังสามารถลำดับเหตุการณ์ และบรรยายรายละเอียดยิบย่อยได้ราวกับบันทึกไว้ด้วยกล้องถ่ายภาพยนตร์

‘ศาสตร์แห่งความทรงจำ’ ของซีโมนิดีสได้ถูกพัฒนาขึ้นภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว เขาได้พยายามคิดค้นเครื่องมือที่เรียกว่าโรงละครความทรงจำ (memory theatre) หรือปราสาทความทรงจำ (palace memory) ซึ่งเปรียบได้กับ ‘อุปกรณ์ช่วยจำ’ ที่ทำให้ระบบความทรงจำของเราสามารถแสดงศักยภาพที่มีอยู่ได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ องค์ความรู้ของซีโมนิดีสได้รับการสืบทอดและพัฒนาต่อโดยปราชญ์ชาวโรมัน ซึ่งนำไปประยุกต์ใช้กับวิชาวาทศิลป์ (rhetoric) ที่ ณ เวลานั้นเป็นทักษะอันจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักปกครองที่ต้องใช้เพื่อการโต้แย้งและโน้มน้าวใจคน จนล่วงเลยมาสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) นักปรัชญาชาวอิตาเลียน กุยลิโอ คามิลโล (Giulio Camillo) ผู้เขียนตำราที่ชื่อว่า L’Idea del Theatro (1550) จึงได้ปรับเปลี่ยน ‘ศาสตร์แห่งความทรงจำ’ ของซีโมนิดีสให้กลายเป็น ‘ศาสตร์แห่งความคิด’ ที่คามิลโลเชื่อว่ามันจะทำให้เราสามารถเข้าถึงความรู้อันเป็นรากฐานของทุกสรรพสิ่ง

คามิลโลทุ่มเทพยายามทดลองและพัฒนา ‘โรงละครแห่งความคิด’ ขึ้นมาในช่วงปี 1530 โดยเขาได้รับเงินอุปถัมภ์จากพระเจ้าฟรานซิสที่ 1 แห่งฝรั่งเศส และเขาได้ใช้ชีวิตอยู่ที่ฝรั่งเศสนานถึง 7 ปี ด้วยความเชื่อแบบปราชญ์ในยุคโบราณไม่ว่าจะเป็นโสเครติส (Socrates) หรือเพลโต (Plato) ที่ต่างก็แลเห็นว่า “ความรู้คือการระลึกได้” หรือ “การรู้คือการจดจำสิ่งที่เราเคยลืมได้อีกครั้ง” คามิลโลจึงสร้าง ‘โรงละครความคิด’ ขึ้นมาด้วยความหวังว่าจะทำให้มนุษย์

สามารถรื้อฟื้นความรู้ หรือกระทั่งเข้าถึงปัญญาของพระผู้เป็นเจ้า เช่น ที่พิโค เดลลา พิรันโดลา (Pico Della Pirandola) ปราชญ์คนสำคัญแห่งยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการที่ศึกษาและพยายามเชื่อมโยงองค์ความรู้ของศาสนาต่างๆ ไว้ด้วยกันได้เคยเสนอไว้

'โรงละครความคิด' ของคามิลโลมีรูปร่างลักษณะคล้ายอัฒจันทร์ที่มีเสาเจ็ดต้นตั้งอยู่ตรงลานด้านสุด แต่ละขั้นหรือแต่ละแถวตอนของบริเวณที่นั่งมีตัวหนังสือและชื่อดวงดาวต่างๆ จารึกเอาไว้ อุปกรณ์นี้จะทำให้ผู้ที่ยืนอยู่ตรงกลางลานและมองย้อนกลับขึ้นไปเห็นตัวอักษรต่างๆ บนอัฒจันทร์จะสามารถเชื่อมโยงและมองเห็นความรู้อันเป็นรากฐานของจักรวาล เมื่อมองด้วยสายตาของคนในปัจจุบัน 'โรงละครความคิด' ของคามิลโลนั้นก็คงจะไม่ต่างไปจากแท่นบูชา หรืออปรัมพิธีไสยศาสตร์ชนิดหนึ่ง ซึ่งเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างความพิศวงสงสัยให้กับคนทั้งหลายเรื่อยมาจนทุกวันนี้

ล่วงเลยมาสู่ช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 ปราชญ์ชาวฝรั่งเศส อ็องรี แบร์กซง (Henri Bergson) จึงได้ค้นพบว่า 'ความทรงจำ' ที่เราเรียกรวมกันในรูปของเอกพจน์เรื่อยมานั้นแท้จริงแล้วอาจสามารถแบ่งออกเป็น 2 ชนิดด้วยกันคือ หนึ่ง–ความทรงจำจากความเคยชิน และสอง–ความทรงจำที่เกิดจากการระลึกย้อน

ความทรงจำแบบแรกนั้นเกิดขึ้นจากการทำซ้ำหรือฝึกฝน ซึ่งอยู่กับกลไกต่างๆ ในร่างกาย เช่น การว่ายน้ำ ปั่นจักรยาน ที่เราสามารถจดจำได้ผ่านความเคยชิน ความทรงจำแบบที่สอง ถูกเก็บกักไว้ในรูปของภาพ ซึ่งแบร์กซงเรียกว่า ความทรงจำบริสุทธิ์ (pure memory) ซึ่งความทรงจำเหล่านี้เกิดจากการคัดเลือกภาพ การรับรู้ต่างๆ ไว้ในแต่ละช่วงเวลา เพราะเราไม่สามารถเก็บความทรงจำตลอดทั้งชีวิตได้ทั้งหมด หากเราทำได้เพียงเก็บไว้เพียงส่วนหนึ่ง และเราจะสามารถจดจำหรือระลึกย้อนได้ ความทรงจำเหล่านี้ก็จำเป็นต้องถูกผลิตซ้ำ หรือถูกกระตุ้นย้ำอยู่เรื่อยๆ ซึ่งทำให้เราสามารถพูดได้ด้วย

เช่นกันว่าความทรงจำที่เราคิดว่าจดจำได้นั้นแท้จริงเป็นสำเนาของความทรงจำแรก

โมริซ อาล์บวัคช์ (Maurice Halbwachs) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส ได้กล่าวไว้ในงานเขียนชิ้นสำคัญของเขา La mémoire collective (1950) ว่า “เรารักษาความทรงจำของแต่ละช่วงเวลาของชีวิตเอาไว้ และทั้งหมดนั้นถูกสร้างใหม่อย่างต่อเนื่องผ่านสิ่งต่างๆ เป็นดั่งความสัมพันธ์ที่คงอยู่ การสัมผัสได้ถึงอัตลักษณ์ที่ดำเนินสืบไป หากจะกล่าวให้ชัดเจนลงไปก็คือ ความทรงจำเหล่านี้ถูกผลิตซ้ำเพราะการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านระบบการรับรู้ที่หลากหลายในแต่ละห้วงเวลาของชีวิตที่แตกต่างไปหรือเรื่อยๆ ไป ความทรงจำของเราจึงสูญเสียรูปแบบและลักษณาการที่มี มันไม่ได้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบเดียวกับซากฟอสซิลของสัตว์ที่เราสามารถนำกลับมาประกอบสร้างเป็นตัวเป็นตนขึ้นใหม่ได้อีกครั้งหนึ่ง”

คำอธิบายนี้สอดคล้องกับสิ่งที่แบร์กซงได้เสนอไว้ก่อนหน้า แต่เพราะความที่อาล์บวัคช์เป็นนักสังคมวิทยาที่สนใจทั้งวิชาสถิติและประวัติศาสตร์ เขาจึงต้องการศึกษาความทรงจำในกรอบที่กว้างกว่า และนั่นเองที่ทำให้เขาได้ค้นพบว่า นอกจากความทรงจำ 2 ชนิดที่เราแต่ละคนมีแตกต่างกันไปแล้วนั้นก็ยังมีความทรงจำร่วม (collective memory) ที่ถูกสร้างขึ้นผ่านกระบวนการทางสังคม เช่น ความทรงจำเกี่ยวกับความเป็นชาติ ความทรงจำเกี่ยวกับเรื่องราว หรือเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ทั้งหลาย ที่มองอย่างผิวเผินแล้วแทบไม่ต่างจากความทรงจำของเราเอง แต่ทว่าแท้จริงแล้วล้วนเป็นความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นมาผ่านกลุ่ม หรือหน่วยทางสังคมที่เราสังกัดอยู่ และไม่แปลกแต่อย่างใดที่คนในแต่ละสังคมจะมีความทรงจำร่วมต่อเหตุการณ์ต่างๆ แตกต่างกันออกไป ดังนั้นความฝันอันสูงสุดของรัฐเผด็จการ หรือโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้นำทรราชย์ทั้งหลายก็คือทำให้ประชาชนทั้งหมดมีความทรงจำร่วมเป็นหนึ่งเดียวกัน ทั้งนี้อาล์บวัคช์ก็ได้ชี้เตือนเราว่า แม้ความทรงจำร่วมในสังคมจะมีพลังอำนาจในการน้อมนำให้เราเชื่อมาก

> เพียงใด หากสุดท้ายผู้ที่แบกรับความทรงจำนั้นก็คือ ‘ปัจเจกแต่ละคน’ เราคือผู้ที่จดจำได้ และเราคือผู้สร้าง ‘อดีต’ และให้ความหมายกับ ‘อดีต’ ขึ้นมาใหม่ ซึ่งบางครั้ง ‘อดีต’ ที่ว่าอาจเป็นเพียงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ หรือเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐเท่านั้น[2]

ดังนั้น ความทรงจำเป็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่ตามหลักแนวคิดของแอนสเตนรอส (Anne Stenros) ที่ว่า ส่วนแรกเป็นการรับรู้ คือ การเห็นสภาพแวดล้อมตามความจริงที่ปรากฏทางกายภาพ เช่น ต้นไม้ ถนนและบ้าน ส่วนที่สองความทรงจำ คือ การที่มนุษย์ได้เข้าไปอยู่ในพื้นที่ มีประสบการณ์ และเกิดการเรียนรู้สิ่งต่างๆ มีการเชื่อมโยงระหว่างการรับรู้มาสู่ความรู้สึก เห็นคุณค่า และมีความหมายเฉพาะตัวต่อพื้นที่ และส่วนที่ระดับนามธรรม คือ การรับรู้ผ่านการจัดระบบข้อมูล และมีการแยกแยะข้อมูลไว้ในความทรงจำ จึงเกิดเป็นภาพแทนในลักษณะความรู้สึก การเกิดขึ้นของภาพเป็นไปตามประสบการณ์ของแต่ละบุคคล

สรุปในส่วนความทรงจำอธิบายว่า ความทรงจำ (Memory) หมายถึง ความจำ ที่ถูกประกอบสร้างจากหลายๆ หน่วยของประสบการณ์ และแบ่งประเภทออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนแรกความทรงจำจากความเคยชิน ส่วนที่สองความทรงจำจากการระลึกย้อน และส่วนที่สามความทรงจำร่วม เมื่อพิจารณาจากบทความความทรงจำที่กล่าวมาข้างต้นจะพบว่า ความทรงจำนั้นถูกประกอบสร้างจากอำนาจทางความรู้ โดยเริ่มจากการเห็นและนำไปสู่ประสบการณ์และเชื่อมโยงกับความทรงจำ ความหมายของพื้นที่จึงถูกนิยามผ่านการเรียนรู้สู่ความคิด ความรู้สึก และเรียกสิ่งนี้ว่า ภาพแทน จากการศึกษาในส่วนหัวข้อความทรงจำผู้เขียนต้องการหาคำตอบว่าอำนาจทางความรู้มีกระบวนการอย่างไร ซึ่งจะวิเคราะห์ในส่วนหัวข้ออำนาจต่อไป

1.2. แนวคิดที่ว่าด้วยกลไกอำนาจ : ‘Biopower’

คำว่า ‘อำนาจ’ ตามหลักพจนานุกรมไทยมีความหมายดังนี้

> อิทธิพลที่จะบังคับให้ผู้อื่นต้องยอมทำตาม ไม่ว่าจะด้วยความสมัครใจหรือไม่ หรือความที่สามารถบันดาลให้เป็นไปตามความ

[2] กิตติพล สรัคคานนท์, **memory**, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://adaymagazine.com/in-praise-of-memory

> ประสงค์ เช่น อำนาจบังคับของกฎหมาย อำนาจบังคับบัญชา; ความสามารถหรือสิ่งที่สามารถทำหรือบันดาลให้เกิดสิ่งใดสิ่งหนึ่งได้ เช่น อำนาจคุณพระศรีรัตนตรัย อำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์; กำลัง, พลัง เช่น อำนาจจิต อำนาจฝ่ายสูง อำนาจฝ่ายต่ำ; ความรุนแรง เช่น ชอบใช้อำนาจ; การบังคับบัญชา เช่น อยู่ใต้อำนาจ; การบังคับ เช่น ขออำนาจศาล[3]

เมื่อพิจารณาจะพบว่า กระบวนการอำนาจนั้นมีเป้าหมายในเอง (built-in end) ซึ่งในทางแนวคิดที่ว่าด้วยศักยภาพของอำนาจ (Potetiality) เพลโต (Plato) ให้ทัศนะว่า อำนาจคือความดีและเป็นสิ่งอุดมคติภายใต้การตระหนักรู้ความดี ในขณะเดียวกันแนวคิดที่ว่าด้วยอำนาจยังเกี่ยวข้องกับการถ่ายเทไปมาของอำนาจ (Reciprocity) แอริสตอเติล (Aristotle) ให้ทัศนะว่า เป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้ให้ (Agent) กับผู้รับ (Patient) เรียกว่าการกระทำเชิงเดี่ยว และแนวคิดอำนาจมีเป้าหมายในเองได้พัฒนาเป็นอำนาจไม่มีเป้าหมายในตัวเอง อาจกล่าวได้ว่าเป็นอำนาจที่ถูกนำมาใช้กับสังคมภายใต้ความเป็นรัฐ เพื่อบังคับควบคุมสังคมผ่านกระบวนการทางกฎหมายเป็นกลไกสำคัญ ซึ่งอำนาจที่กล่าวมานั้นเป็นลักษณะของการบังคับเชิงรูปธรรม

ด้วยแนวคิดที่รองรับการสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์มาจากวัตถุประสงค์เพื่อต้องการทบทวนความทรงจำ จึงหยิบยกแนวคิดหลังโครงสร้างนิยมที่ว่าด้วยชีวอำนาจโดย มิเชล ฟูโกลต์ (Michel Foucault) เป็นนักคิด สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ เนื่องจากฟูโกลต์ (Foucault) มีทัศนะต่ออำนาจที่ว่า อำนาจอยู่ทุกหนทุกแห่งและไม่มีศูนย์กลาง ต่างจากอำนาจแบบมีศูนย์กลาง ซึ่งเป็นลักษณะของการใช้อำนาจยุคกลางที่มีองค์อธิปัตย์ผู้มีอำนาจสูงสุดและเป็นต้นแบบสู่การพัฒนากลไกการใช้อำนาจในสังคมสมัยใหม่ ซึ่งการใช้อำนาจสมัยใหม่มุ่งเน้นการให้ความรู้เพื่อส่งเสริมให้มนุษย์เพียบพร้อมไปด้วยคุณภาพของความเป็นมนุษย์ที่ดี โดยไม่ใช่เป็นลักษณะการบังคับหรือมีกฎเกณฑ์ การที่อำนาจกระจายอยู่ทุกหนทุกแห่งไม่ได้หมายความว่า อำนาจจะมีปริมาณและคุณภาพที่เท่าเทียม อำนาจส่วนย่อยเหล่านี้มีศักยภาพการดำเนินการกิจกรรมด้วยตัวเองโดยไม่จำเป็นต้องไปพึ่งพาอำนาจ

---

[3] พจนานุกรมไทย, **อำนาจ**, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://www.xn--12cn5cawwn1j7b.com/define/%E0%B8%AD%E0%B8%B3%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%88

ส่วนอื่น และอำนาจแต่ละหน่วยมีประวัติความเป็นมา วิถีทาง ตลอดจนยุทธวิธีด้วยตัวมันเอง อาจกล่าวได้ว่าแนวคิดอำนาจในสังคมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นและไม่ได้มีมาตรฐานเดียวที่ถูกต้อง[4]

> ในงานเขียนของ อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง ได้หยิบยกงานเขียน Discipline and Punish: The Birth of Prison ของฟูโกลต์ (Foucault) อธิบายว่า การทำงานของระเบียบวินัยในฐานะกลไกของอำนาจที่ได้แทรกซึมอยู่ทุกหนทุกแห่งเข้าไปควบคุมการใช้ชีวิตของมนุษย์สมัยใหม่ ซึ่งระเบียบวินัยคือเทคนิคแห่งอำนาจในโลกสมัยใหม่ที่เปลี่ยนมนุษย์ให้เป็นหุ่นเชิด ระเบียบวินัยจึงกลายเป็นความรู้ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับความชอบธรรมให้กับตัวมันเองในการแทรกแซงเข้าไปบงการชีวิตมนุษย์ ทั้งนี้ระเบียบวินัยอาจเป็นเทคนิคหลักอำนาจในโลกสมัยใหม่ แต่การก่อร่างสถาปนาความสำคัญของตัวระบบนั้น กลับเกิดขึ้นอย่างเป็นอิสระโดยปราศจากการควบคุมของรัฐซึ่งเป็นองค์กรหลักในการใช้อำนาจของโลกสมัยใหม่ [5] ดังนั้นผู้สร้างสรรค์มีทัศนะว่าความเป็นมาของประวัติศาสตร์มนุษย์ในภาพรวม มนุษย์คือศูนย์กลางของประวัติศาสตร์เพราะในทางปรัชญาของโครงสร้างนิยมหมายถึงมนุษย์เป็นผู้สร้างเหตุการณ์ทั้งหลาย ในขณะที่ปัจจัยเหนือธรรมชาติให้กลายเป็นเรื่องเหลวไหลและไม่ต้องนำมาพิจารณา ส่วนปัจจัยทางสังคมเช่น การเมือง เศรษฐกิจและแบบแผนวัฒนธรรม ล้วนเป็นปัจจัยต่อการหล่อหลอมหรือเป็นเงื่อนไขแก่การกระทำต่างๆ ของมนุษย์ อาจกล่าวได้ว่า มนุษย์คือองค์ประธานของผู้สร้างประวัติศาสตร์

ก่อนเข้าสู่ทฤษฎีอำนาจของมิเชล ฟูโกลต์ (Michel Foucault) ผู้สร้างสรรค์จึงขออธิบายในส่วนวาทกรรมของโครงสร้างนิยมโดยสังเขปก่อน เนื่องจากโครงสร้างนิยมมาจากเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) เป็นบุคคลที่สนใจศึกษาภาษาถิ่น กล่าวคือ ศึกษาระบบกฎเกณฑ์ร่วมกันของภาษาต่างๆ ว่าแท้จริงแล้วเราสื่อสารกันรู้เรื่องเพราะมนุษย์ต่างอยู่ภายใต้ไวยกรณ์ทั่วไป

---

[4] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **ฟูโกต์และอนุรักษนิยมใหม่,** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, พิมพ์ครั้งที่ 1, 2558), 58-62

[5] อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง, **ฟูโกต์กับปริศนาแห่งองค์อธิปัตย์ ว่าด้วยอำนาจอธิปไตยสมัยใหม่,** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, พิมพ์ครั้งที่ 1, 2558), 75-119

(General Grammar) ของทุกภาษาซึ่งไม่รู้กำเนิดที่มา แต่มีโครงสร้างระบบกฎเกณฑ์ที่คล้ายกัน ภาษาต่างกัน และสื่อสารกันรู้เรื่องในขณะต่างๆ เป็นเพียงการแตกแขนงและแสดงออกภายใต้โครงสร้างและระบบกฎเกณฑ์ของไวยกรณ์ โดยแนวคิดของโซซูร์ (Saussure) เป็นที่ยอมรับและได้ส่งอิทธิพลต่อนักคิดคนอื่นเป็นอย่างมาก หนึ่งในนั้นคือ โคลด เลวี - สเตราส์ (Claude Levi - Strauss) โดยมีแนวคิดที่ว่า ตัวตน (Subject) ของมนุษย์เกิดจากผลผลิตของสังคม กล่าวคือ มนุษย์ไม่ว่าจะเพศชายหรือหญิง เป็นผลผลิตที่ระบบสัญลักษณ์ในสังคมสร้างขึ้นในกระบวนการเรียนรู้ตั้งแต่วัยเด็ก ระบบสัญลักษณ์ในที่นี้หมายถึงแบบแผนพฤติกรรมทุกอย่างในวิธีชีวิต โดยมีภาษาเป็นสัญลักษณ์และมีโครงสร้าง กฎเกณฑ์ที่อยู่ในสังคมวัฒนธรรมก่อนที่ชีวิตหนึ่งจะถือกำเนิด ในขณะที่ชีวิตที่เกิดขึ้นใหม่จะยังมีความปรารถนาและการรับรู้ที่ไม่เป็นระบบและกระจัดกระจาย ดังนั้นระบบสัญลักษณ์จึงเข้ามาจัดระบบระเบียบให้กับเด็กในวัยเรียนรู้ให้รู้จักฐานะของตนในความสัมพันธ์กับผู้อื่นจึงกลายเป็นตัวตนของมนุษย์ ทั้งนี้ปัจเจกบุคคลมีความแตกต่างหลากหลายมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และในขณะเดียวกันเป็นผลผลิตของการสร้างขึ้นอย่างแตกต่างหลากหลายในกระบวกการเรียนรู้และกระบวนการทำให้เป็นมนุษย์ (Humanization) ด้วยเครื่องมือสัญลักษณ์ ซึ่งระบบสัญลักษณ์และภาษามีโครงสร้างและกฎเกณฑ์ที่แน่นอนอีกทีหนึ่ง มนุษย์จึงมีความเฉพาะตัวเป็นของตัวเอง เป็นองค์ประธานภายใต้กรอบโครงสร้างและกฎเกณฑ์ของระบบสัญลักษณ์เท่านั้น[6] อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า แบบแผนปฏิบัติของสังคมหรือวัฒนธรรมเป็นผลผลิตจากโครงสร้างไวยากรณ์ของช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น เมื่อเวลาผ่านไปความคิดก็เปลี่ยนไปอีกแบบแต่อยู่ภายใต้ของโครงสร้างไวยากรณ์เหมือนเดิมและกล่าวได้ว่า มนุษย์คือผู้สร้างประวัติศาสตร์

จากที่กล่าวมาข้างต้น เป็นสิ่งที่ฟูโกลต์ (Foucault) ปฏิเสธ เพราะ มนุษย์ไม่ใช่องค์ประธานในความหมายของโครงสร้างนิยม และมนุษย์เป็นผลผลิตจากวาทกรรมในการสร้างตัวตนหรืออาจกล่าวได้ว่า มนุษย์ยอมรับอำนาจของวาทกรรมหรือเรียกว่า “ความรู้” แล้วจึงนำกฎเกณฑ์มาตรฐานต่างๆ ที่วาทกรรมสร้างขึ้นไปกำหนดมนุษย์ด้วยกันเองให้มีแบบแผนพฤติกรรมความเป็นมนุษย์อยู่ในกรอบที่วาทกรรมอนุญาต มนุษย์ปฏิบัติต่อมนุษย์ผู้อื่นด้วยกันเองอย่างเป็นผู้อยู่ใต้บังคับของตน เมื่อกล่าวแนวคิดทั้งสองส่วนได้แก่ โครงสร้างนิยมกับหลังโครงสร้างนิยมจะพบว่า ‘องค์ประธาน (Subject)’ สามารถแบ่งความหมายเป็นสองส่วนคือ ส่วนแรกหมายถึงยกมนุษย์เป็นผู้บันดาลเหตุการณ์ความเปลี่ยนแปลง และส่วนที่สองหมายถึงผู้อยู่ใต้บังคับตามลำดับ ดังนั้นกลไกอำนาจใน

---

[6] ธงชัย วินิจจะกูล, **การศึกษาประวัติศาสตร์แบบสาแหรก,** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, พิมพ์ครั้งที่ 1, 2558), 130-133.

ทัศนะของฟูโกลต์ (Foucault) คือความรู้และอำนาจเป็นสิ่งเดียวกันเพื่อควบคุมมนุษย์ โดยวาทกรรมก่อตัวขึ้นภายใต้เงื่อนไขเวลาและมีความเป็นมาเฉพาะตัว ซึ่งฟูโกลต์ (Foucault) ได้อธิบายว่า ความรู้ของมนุษย์สามารถวิเคราะห์ได้ในเชิงพื้นที่ และสามารถเข้าใจกระบวนการที่ความรู้สถาปนาอำนาจและแผ่ขยายผลของอำนาจนั้นได้ด้วยการวิเคราะห์ในเชิงพื้นที่ การที่พื้นที่ถูกครอบงำด้วยวาทกรรมหรือเป็นอิสระวาทกรรม หรือเกิดการเปลี่ยนแปลงขนาดหรืออำนาจของวาทกรรมอื่นๆ เหนือพื้นที่นั้น สังคมของมนุษย์จึงเต็มไปด้วยพื้นที่ส่วนย่อยจำนวนมากภายใต้การครอบงำจากวาทกรรมต่างๆ[7]

> ทั้งนี้ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. ธงชัย วินิจจะกูล หยิบยกหนังสือ Discipline and punish (1977) ของฟูโกลต์ (Foucault) อธิบายว่า ช่วงยุคคลาสสิกถึงกลางศตวรรษที่ 19 เป็นช่วงการเปลี่ยนแปลงความรู้จากการประสานของวาทกรรมต่างๆ ซึ่งหนึ่งในนั้นคือคุกได้กลายเป็นต้นแบบวินัยของสังคม การสร้างวินัยช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เน้นการกักขังและซ่อนอาชญากรจากโลกภายนอกน้อยลงกว่ายุคก่อนหน้า ในขณะเดียวกันสะท้อนทัศนะของสังคมต่อการเบี่ยงเบนจากพฤติกรรมปกติ (Deviancy) และวิธีจัดการกับความเบี่ยงเบนเหล่านี้ เช่น อาศัยการสอดส่องนักโทษทุกฝีก้าวเพื่อบีบบังคับให้เกิดวินัยและเปลี่ยนแปลงตัวเอง คุกจึงต้องเปลี่ยนจากสถานที่อับมืดกลายเป็นสถานที่เปิดโล่งเรียงเป็นแถวให้สะดวกสำหรับผู้คุมในการสอดส่อง การลงโทษทางร่างกายลดลงแต่กลับกลายเป็นการฝึกฝนควบคุมทางจิตวิญญาณความมนุษย์ของนักโทษแทน การสร้างวินัยในชีวิตเหล่านี้ยังแผ่ขยายออกมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตปกติในสังคม จนกระทั่งความมีวินัยกลายเป็นเป้าหมายในตัวเอง ทั้งในบ้าน โรงเรียน และโรงงาน ซึ่งระบบวินัยที่กล่าวมานั้นคืออำนาจชนิดหนึ่งที่ไม่ใช่การบังคับ และอำนาจเช่นนี้จึงสามารถทำให้เกิดโทษ ฝึกฝน ต่อการเปลี่ยนแปลงของผู้ถูกกระทำ เป็นแต่เพียงผู้กระทำการโดยอ้างอิงอำนาจของแบบแผนความถูกต้องเท่านั้น[8]

---

[7] เรื่องเดียวกัน, 141.

[8] เรื่องเดียวกัน, 161.

สรุปในส่วนแนวคิดที่ว่าด้วยกลไกอำนาจดังนี้ เนื่องด้วยชุดหัวข้อ ‘อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม’ จากวัตถุประสงค์เพื่อทบทวนความทรงจำของผู้สร้างสรรค์ต่อพื้นที่เป็นอย่างไร โดยผ่านการศึกษาจากที่กล่าวมาข้างต้นพบว่า อำนาจคือความรู้หรือวาทกรรมที่ถูกประกอบสร้างจากโครงสร้างไวยกรณ์ ซึ่งชุดความรู้หรือวาทกรรมจะเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลาแต่ยังคงอยู่ภายใต้โครงสร้างไวยกรณ์ การศึกษาแนวคิดนี้เพื่อทบทวนชุดความรู้ของผู้สร้างสรรค์ในฐานะเป็นผลผลิตจากสังคม และนำมาเป็นองค์ความรู้ต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เพื่อเป็นการยืนยันผลลัพธ์รูปธรรมจากความทรงจำ ทั้งนี้แนวคิดของฟูโกลต์ (Foucault) เป็นหนึ่งในนักคิดที่เสนอแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post - Modern) ซึ่งจะอธิบายในส่วนอิทธิพลศิลปกรรม

อิทธิพลศิลปกรรม

2.1. แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่

เนื่องด้วยวิทยานิพนธ์ชุดนี้ ผู้เขียนมีความสนใจเรื่องความทรงจำกับพื้นที่ และใช้พื้นที่หรือทิวทัศน์เป็นสื่อในงานจิตรกรรม ดังนั้นจึงหยิบยกศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post - Modern) เพื่อเป็นองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ สาเหตุของการหยิบยืมมาจากการทบทวนในส่วนคำสำคัญและความเป็นมาของชื่อหัวข้อ

เบื้องต้นผู้เขียนจะอธิบายลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post – Modern) ก่อนเข้าสู่เนื้อหาศิลปะเพื่อให้ผู้อ่านมีความเข้าใจกับจุดเชื่อมโยงของการหยิบยกลัทธิหลังสมัยใหม่ โดยเริ่มเกิดขึ้นช่วงปลายศตวรรษที่ 19 แต่ในทางหลักการของประวัติศาสตร์ให้เริ่มนับศตวรรษที่ 20 เป็นจุดเริ่มต้น ซึ่งจุดเด่นของยุคนี้คือการผลิตนวัตกรรมทางความรู้ผ่านสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้สังคมบริโภคอย่างเช่นศิลปิน และที่สำคัญในแง่การเมืองสนใจศึกษาอำนาจ ซึ่งนักคิดให้ทัศนะว่าไม่มีอำนาจเบ็ดเสร็จในสังคม ความสัมพันธ์เชิงอำนาจก็ไม่มีลักษณะตายตัวตามสถานภาพของบุคคล เป็นเพราะความแตกต่างระหว่างบริบทของบุคคลในแต่ละสังคม ซึ่งความคิดหลักของทฤษฎียุคนี้มี 6 ส่วน ได้แก่

1.2.1. การตีความและรื้อสร้าง (Hermeneutics and deconstruction)

เน้นการตีความและการเข้าใจความหมายของพฤติกรรมและปรากฏการณ์สังคมมากกว่าความเป็นเหตุผลและตัวพฤติกรรม โดยแบ่งเป็นสองส่วนได้แก่ ส่วนแรกการตีความ คือ การ

พยายามทำความเข้าใจวิธีที่มนุษย์หาความหมายและถอดรหัสวัฒนธรรมของตน และส่วนที่สองการรื้อสร้าง คือ การแยกย่อยสาระให้เป็นส่วนที่เล็ก เพื่อแสดงให้เห็นมิติต่างๆ ของอำนาจ

1.2.2. วาทกรรม (Discourse) เน้นเรื่องวาทกรรมการโต้ตอบกัน (dialogical) และความมีหลายเสียง (polyvocal)

1.2.3. ความหลากหลายและความเป็นแบบเดียวกัน (Diversity and uniformity) เชื่อในเรื่องความหลากหลายมากว่าความเป็นแบบเดียวกัน ทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (Post - Modern) ปฏิเสธทฤษฎีแกรนด์ (grande Theory) และความสามารถในการอ้างอิงไปยังคนทั้งหมด (generalization) การสร้างโมเดลเพื่ออธิบายเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้

1.2.4. การใช้สัญญะ (Sign) เป็นสังคมที่บริโภคสัญญะ

1.2.5. ความเกี่ยวข้องแบบสัมพัทธ์ (Relativism) ความเกี่ยวข้องแบบสัมพัทธ์มากกว่า Absolute สิ่งต่างๆ เกี่ยวข้องกันและมีอิทธิพลต่อกัน เพราะการทำความเข้าใจพฤติกรรมมนุษย์จึงต้องเข้าใจภายในบริบททางสังคมวัฒนธรรม ความหมายของสิ่งต่างๆ เปลี่ยนแปลงแบบสัมพัทธ์กับบริบท

1.2.6. การเปลี่ยนองค์ประกอบของชนชั้น (Class decomposition) ประเภทของชนชั้นเริ่มเปลี่ยนองค์ประกอบ (decomposition) ชนชั้นถูกกำหนดโดยแบบแผนการบริโภคมากกว่าการผลิต ในทุนนิยมระยะหลังที่ภาวะที่ผลิตถูกทำให้เป็นสินค้าอย่างรุนแรง (hypercommodification of products) ผลผลิตไม่ได้ถูกบริโภคตามคุณค่าแต่ถูกบริโภคความหมายหรือสัญญะ ชนชั้นจึงแปรผันไปตามความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมในการบริโภคความหมายเหล่านี้[9]

ทั้งนี้ในงานวิจัยศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย โดยรองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ได้หยิบยกหนังสือ Dictionary of 20th Century Art ของเอียน ชิลเวอร์ส อธิบายว่า

> นักประวัติศาสตร์ที่ชื่อ ทอยน์บี ได้ใช้คำว่าโพสต์โมเดิร์นนิสม์ในความหมายเชิงลบ ซึ่งเชื่อว่ายุคหลังสมัยใหม่เริ่มต้นในปี ค.ศ.1875 และเป็นยุคที่เกิดลักษณะของการเสื่อมในคริสต์ศาสนา, ทุนนิยม, ปัจเจกนิยมและอิทธิพลของตะวันตก หลังจากงานเขียนของทอยน์บีกว่า 20 ปี คำว่าโพสต์โมเดิร์นนิสม์ปรากฏอยู่ประปรายในบริบทของวงการวรรณกรรม และต่อมาเริ่มถูกนำไปใช้ในการถกเถียงในวงการทัศนศิลป์ โดย นิโคไลส์ เพฟส์เนอร์ (Nikolaus Pevsner, 1902-

[9] สุภางค์ จันทวานิช, **ทฤษฎีสังคมวิทยา,** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พิมพ์ครั้งที่ 10, 2565), 265-273.

1983) ชาวสหราชอาณาจักรที่มีถิ่นกำเนิดในเยอรมนี เขาเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์ เพฟส์เนอร์ใช้คำว่าหลังสมัยใหม่ในการเชื่อมโยงกับงานสถาปัตยกรรม และคนที่ทำให้ศัพท์คำนี้แพร่หลายไปในโลกของภาษาอังกฤษคือชาร์ลส์ เจงส์ผู้เขียนหนังสือที่ชื่อ The Language of Post-Modern Architecture ในปี ค.ศ. 1975[10]

ในกรอบคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ (Anti-Modern Art) เป็นสภาวะแห่งการตระหนักรู้ ปฏิเสธแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ โดยแนวทางของศิลปะหลังสมัยใหม่จะแสวงหาความเหมาะเจาะทั้งในสิ่งที่ศิลปะชั้นสูงกับสิ่งที่ได้รับความนิยมอย่างธรรมดาทั่วไปปรับเปลี่ยนคุณค่าและแปรความเข้าใจต่อบริบทใหม่ (ถอดรื้อคุณค่าและความหมาย) อาจกล่าวว่า รับอิทธิพลความแตกต่างและหลากหลายผสมปนเปของวัฒนธรรม ส่วนสภาพสังคมข้อมูลสารสนเทศ เอาของเก่ามาปนกับของใหม่ ซึ่งประเด็นเนื้อหาของผลงานสะท้อนสังคม อาทิ ชาติพันธุ์ การเหยียดผิว คนไร้บ้าน ปัญหาสิ่งแวดล้อม เพศวิถี สิทธิมนุษยชน เพศสภาพ ยาเสพติด ความรุนแรงและความตาย ฉะนั้นศิลปินช่วงหลังสมัยใหม่นี้ถูกเรียกว่า จิตรกรจินตภาพใหม่ (new image painters) อย่างเช่นศิลปิน บาร์ตเล็ตต์ (Jennifer Bartlett) เมอร์รีย์ (Elizabeth Murray) ชนาเบิล (Julian Schnabel) เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันศิลปะหลังสมัยใหม่มีกลุ่มหลายแขนงอย่างเช่น กลุ่มสำแดงพลังอารมณ์ใหม่ (Neo-Expressionism)[11] ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะมุ่งเน้นกลุ่มนี้เป็นหลัก

ช่วงทศวรรษ ค.ศ.1980 ศิลปะสำแดงพลังอารมณ์ใหม่เป็นคำที่ใช้เรียกงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้นจากกลุ่มศิลปินเยอรมัน ได้แก่ บาเซลิตซ์ (Georg Baselitz) อิมเมนดอร์ฟ (Jörg Immendorff) คีเฟอร์ (Anselm Kiefer) เพ็งค์ (A.R. Penck) โปลเคอะ (Sigmar Polke) และ ริกเตอร์ (Gerhard Richter) นอกจากนั้นยังรวมจิตรกรจินตนิยมและสัจนิยม ซึ่งรูปแบบและเทคนิคแสดงถึงลักษณะทางวัสดุ วัตถุ ความรู้สึก การแสดงออกที่รุนแรงเชิงอารมณ์ และเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ความ

---

[10] รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์, **ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย,** 265-273. เข้าถึงเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก http://sure.su.ac.th/xmlui/bitstream/id/7a0ff528-b1ac-4dd0-846a-4371643b4ae2/1781.pdf?attempt=2

[11] วีระจักร สุเอียนทรเมธี, **การพัฒนาแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป,** เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://anyflip.com/mhalu/bnpi/basic/101-150

ทรงจำส่วนบุคคล สภาพสังคม การเปรียบเปรยและเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ[12] ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จะลงรายละเอียดในส่วนต่อไป ซึ่งจะเป็นการอธิบายการได้รับอิทธิพลศิลปินโดยผลงานที่หยิบยกมานั้นประกอบด้วยศิลปิน แอนเซลม์ คีเฟอร์ (Anselm Kiefer) และศิลปินพชร ปิยะทรงสตู ซึ่งทั้งสองศิลปินมีจุดร่วมคือ ผลงานมีเนื้อหาสะท้อนสังคมผ่านรูปแบบงานจิตรกรรมกึ่งนามธรรม และใช้พื้นที่หรือทิวทัศน์เป็นเนื้อหา ด้วยเหตุนี้จึงเป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์มีความสนใจในการสร้างสรรค์ศิลปนิพนธ์

2.2. อิทธิพลศิลปิน

แอนเซลม์ คีเฟอร์ (Anselm Kiefer) ผลงานจิตรกรรมของเขามีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องตำนาน ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม และวิทยาศาสตร์ อย่างเช่น ความเศร้าจากสงคราม ลัทธินาซี อัตลักษณ์และความเป็นชาติของเยอรมันผ่านกระบวนการทางเทคนิคระหว่างจิตรกรรมผสมกับอินทรียวัตถุ ทับซ้อนจนเกิดมิติของพื้นผิวที่ส่งผลต่อผัสสะด้านการมองเห็นของผู้ชม ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงหยิบยกภาพผลงาน Die Lebenden und die Toten ในนิทรรศการ Superstrings, Runes, The Norns, Gordian Knot (2019) อธิบายดังนี้

ภาพที่ 1 ชื่อผลงาน Die Lebenden und die Toten โดยศิลปินแอนเซลม์ คีเฟอร์ (Anselm Kiefer)

ที่มา https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/anselm_kiefer_bermondsey_2019

[12] เรื่องเดียวกัน

นิทรรศการนี้กล่าวถึง ทฤษฎีสตริงทางวิทยาศาสตร์ที่เชื่อมโยงกับเนื้อหาตำนานปมกอร์เดียน เพื่อให้เห็นว่าทุกสิ่งล้วนเชื่อมโยงระหว่างพื้นที่ วัสดุ และเหตุการณ์ในผลงาน ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่าศิลปินใช้ความทรงจำในอดีตเป็นที่มาของการสร้างสรรค์ โดยนำเหตุการณ์ประวัติศาสตร์มาสร้างสรรค์ใหม่ ผ่านเทคนิคจิตรกรรมผสมกับวัตถุในพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ เช่น ดิน กิ่งไม้ ขี้เถ้า ฟางข้าว น้ำมันดินและตะกั่ว เป็นต้น เมื่อวัตถุผสมเป็นส่วนหนึ่งของจิตรกรรมที่มีเนื้อหาภาพทิวทัศน์ ส่งผลให้วัตถุนั้นเกิดสัญญะ ส่วนความหมายของสัญญะในทัศนะของผู้เขียนอธิบายในส่วนต่อไป

(ภาพที่ 1 ผลงานชื่อ Die Lebenden und die Toten) กายภาพโดยรวมสามารถแบ่งเป็นสองส่วนได้แก่ ส่วนแรกเป็นทิวทัศน์เหมือนกับทุ่งนาหรือพื้นที่ว่างอยู่ตำแหน่งทางด้านล่างของภาพ ส่วนที่สองเป็นภาพที่มีที่นั่งล้อมเป็นวงกลมเหมือนเป็นสถานที่ประชุมอยู่ตำแหน่งด้านบน ทั้งสองส่วนนี้ถูกประกอบสร้างจากเทคนิคจิตรกรรมผสมกับวัตถุทับถมจนเกิดเป็นภาพที่ให้ความรู้สึกเชิงนามธรรมและให้ผู้เขียนนึกถึงการดิ้นรน เมื่อพิจารณาจะพบว่า กระบวนการเป็นส่วนที่ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจหรือเรียกว่า “การรู้แจ้ง” ซึ่งการลงพื้นที่เพื่อศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ เป็นการค้นหาที่มาของผลกระทบส่งผลถึงปัจจุบัน โดยนำเสนอผลงานผ่านการเชื่อมโยงระหว่างพื้นที่ วัสดุ และเหตุการณ์ จึงกลายเป็นสัญญะเพื่อสร้างความหมายโดยผ่านความทรงจำของผู้ชม อาจกล่าวได้ว่าการรับรู้เหตุการณ์ และประสบการณ์เป็นเสมือนข้อมูลที่ถูกจัดระเบียบ แยกแยะ และบันทึกไว้ในความทรงจำ ซึ่งสิ่งเหล่านี้แปรค่าเป็นสัญลักษณ์ และเกิดเป็นภาพแทนในลักษณะความรู้สึก ทั้งนี้ภาพแทนสอดคล้องกับแนวคิดของ แอน สเตนรอส ที่เรียกว่า ระดับนามธรรม ซึ่งเป็นภาวะทางความรู้สึกที่ไร้รูป ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนมีความสนใจกระบวนการสร้างสัญญะในรูปแบบพื้นผิวของผลงาน จึงนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ศิลปะนิพนธ์

ทั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์เชื่อว่าสุนทรีภาพของผลงานมีส่วนเกี่ยวพันกับแนวคิดจินตนิยม เนื่องจากแนวคิดศิลปะจินตนิยมเริ่มเกิดขึ้นช่วงศตวรรษที่ 19 เป็นผลพวงจากการปฏิวัติในฝรั่งเศส และแนวคิดเสรีหรือความเป็นชาตินิยมได้แพร่ขยายทั่วโลก ณ ช่วงเวลานั้น ซึ่งหลักคิดศิลปะจะนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สังคมที่แสดงออกทางอารมณ์ถึงความรู้สึกสะเทือนใจ ความกลัวหรือความลี้ลับ เป็นต้น โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนแรกเรื่องราวเน้นให้เกิดความรู้สึกของอารมณ์จินตนาการ ความฝัน จิตวิญญาณ ศรัทธา ความกล้าหาญ ความรันทด โศกเศร้าหรือน่าสะพรึงกลัวจากเรื่องราวประวัติศาสตร์นั้นหรือจากเหตุการณ์ในสังคมหรือจากภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้น และส่วนที่สองด้านเทคนิคกายภาพผลงานให้ความสำคัญกับองค์ประกอบ โดยมีความเคลื่อนไหว ยุ่งเหยิงไม่แน่นอนซึ่งเป็นไปตามความรู้สึกของสีและแสงเงาหรือทิศทางของรูปทรง ทั้งนี้รูปทรงไม่มีความชัดเจน

ทั้งในด้านโครงสร้าง หรือเวลา เป็นการถูกสร้างขึ้นจากความฝัน จินตนาการ แต่อย่างไรเสียรูปทรงทั้งหมดยังแทนรูปทรงที่เป็นไปได้จากเหตุผลของรูปทรงชีวิตหรือเป็นรูปลักษณ์ (figurative form) และปฏิเสธรูปทรงนามธรรม (nonfigurative form)

ในส่วนต่อไปนี้ผู้สร้างสรรค์หยิบยกนิทรรศการ Eternity Village : หมู่บ้านนิรันดร์กาลและแสงสว่างจากเบื้องบน โดยพชร ปิยะทรงสุทธิ์ เป็นศิลปินไทยที่มีกระบวนการเก็บข้อมูลพื้นที่จริงก่อนสร้างสรรค์ผลงาน และผลงานจิตรกรรมใช้เนื้อหาผ่านการนำเสนอรูปแบบพื้นที่หรือทิวทัศน์ ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนมีความสนใจอย่างยิ่งที่ต้องการศึกษากระบวนคิดและเทคนิคจิตรกรรม เพื่อเป็นองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ศิลปะนิพนธ์

ภาพที่ 2 ชื่อผลงาน Eternal wall (2019) โดยศิลปินพชร ปิยะทรงสุทธิ์
ที่มา https://www.theisaander.com/post/200731eternityvillage

นิทรรศการของพชรครั้งนี้ ศิลปินเก็บข้อมูลโดยการบันทึกภาพถ่ายและการสนทนากับบุคคลจากสถานที่จริงนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงาน เนื้อหานิทรรศการกล่าวถึงแรงงานต่างจังหวัดเข้าสู่เมืองหลวง ซึ่งมีผลงานจำนวน 10 ชิ้น ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์หยิบยกเพียงหนึ่งชิ้นในการวิเคราะห์คือ (ภาพที่ 2 ผลงาน Eternal wall (2019) กายภาพเป็นสนามเทนนิสภายใต้บรรยากาศช่วงค่ำ ลักษณะใช้แสงเงาสลัว ทั้งนี้เงาหรือความมืดมีพื้นที่ 80% ขององค์ประกอบภาพ โดยเฉพาะการใช้เงาหรือความมืดเป็นสัดส่วนที่มากกว่าส่วนแสง เมื่อกระทบกับแสงไฟแกลเลอรี่ส่งผลให้เกิดแสงระยิบระยับทั้งในส่วนที่มืดและแสงสว่างภายใต้พื้นผิวขรุขระ ซึ่งความมืดสร้างความสับสนและความไม่ชัดเจนของภาพด้วยข้อจำกัดทางสายตา ทั้งนี้ความมืดเป็นสิ่งที่ไม่มีความหมายในตัวเองแต่กลับช่วยส่งเสริมให้แสงสว่าง

ชัดเจนมากขึ้นและส่งผลให้เกิดสัญญะของผลงาน ซึ่งในทัศนะของผู้เขียนนึกถึงภาพที่ปรากฏและภาพที่ไม่ปรากฏภายใต้ความรู้สึกลี้ลับและความน่ากลัว

ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นว่า สุนทรีภาพของผลงานโดยพชรมีลักษณะเหมือนกับแนวคิดสัจนิยม โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนแรกด้านเนื้อหา นำเสนอความแร้นแค้น ความเหลื่อมล้ำของชนชั้นในสังคม ผ่านกายภาพที่เป็นความจริง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความจริงมีคุณค่าแก่การนำเสนอ และส่วนที่สองด้านเทคนิคมีกระบวนการใช้แสงเงาในลักษณะ Impasto แต่เมื่อพิจารณาการทำงานของศิลปินที่ผ่านมาถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่า เทคนิคมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาและไม่จำเพาะตายตัว เพราะสาระสำคัญอยู่ที่เรื่องราวและเนื้อหามากกว่า ดังนั้นผู้เขียนเชื่อได้ว่าแนวคิดของศิลปินมีความเหมือนกับแนวคิดสัจนิยม

ตารางสรุปทั้งสองผลงานดังนี้

ประเด็น / ลัทธิศิลปะ	**จินตนิยม** ผลงาน : Die Lebenden und die Toten ศิลปิน : แอนเซลม์ คีเฟอร์ (Anselm Kiefer)	**สัจนิยม** ผลงาน : Eternal wall (2019) ศิลปิน : พชร ปิยะทรงสุทธิ์
เนื้อหา	- อารมณ์และจินตนาการอยู่เหนือเหตุผล - ความฝัน เรื่องเล่า ตำนาน ทวามทรงจำ เหตุการณ์ สะเทือนขวัญน่ารันทดใจ	- ความเป็นจริงที่ปรากฏ - ชีวิตแร้นแค้น ความเสื่อมทางสังคมและ สภาพแวดล้อม ชนชั้นกรรมาชีพ
ความเป็นธรรมชาติ	- แบบอัตวิสัย (subjective)	- แบบวัตถุวิสัย (objective)
สุนทรีภาพ	- เป็นปัจเจกชน	- เป็นความงามมหาชน
ความเป็นจริง	- ความเป็นจริงของรูปทรง (figurative form) ที่มีอุดมคติอยู่ - บางครั้งไม่สามารถระบุ มิติและเวลาได้	- ความเป็นจริงของรูปทรง (figurative form) มีมิติ เวลา สถานที่ชัดเจน ระบุ ตัวตนได้จริง

สรุปบทที่สองจากการอธิบายไล่เรียงเนื้อหาตั้งแต่ความทรงจำ อำนาจและศิลปกรรม ดังนี้ จากการศึกษาภาพผลงาน (ภาพที่ 1 ผลงานชื่อ Die Lebenden und die Toten) และ (ภาพที่ 2 ผลงาน Eternal wall (2019) ล้วนมีกระบวนคิดแบบหลังสมัยใหม่ เนื่องจากศิลปินทั้งสองใช้ความทรงจำเป็นฐานของความคิดสร้างสรรค์ ผ่านการนำเสนอด้วยสัญญะที่ศิลปินได้สร้างขึ้น อาจกล่าวได้ว่า ศิลปินมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ซึ่งเป็นการรับรู้ทางกายภาพจากเหตุการณ์ต่างๆ นำมาสู่การจัดระเบียบข้อมูล แยกแยะจากข้อมูลต่างๆ เกิดเป็นลักษณะนามธรรมที่สัมพันธ์กับพื้นที่และความรู้สึกขึ้น หรือเรียกว่า ภาพแทน แต่ประเด็นที่ผู้เขียนสนใจคือ ความรู้ที่ก่อตัวในความทรงจำ เมื่อพิจารณาพบว่า เป็น อำนาจ / ความรู้ ของพื้นที่ ณ ช่วงเวลาหนึ่ง ทั้งนี้ในส่วนหัวข้ออำนาจ ทำให้ผู้สร้างสรรค์เชื่อได้ว่า มนุษย์ในสังคมล้วนอยู่ภายใต้โครงสร้างไวยากรณ์และเป็นภาพสะท้อนสังคมได้เช่นกัน จากการศึกษาและการวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้นำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้สร้างสรรค์โดยจะกล่าวรายละเอียดในบทที่ 3 ต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

จากอำนาจทางความทรงจำต่อพื้นที่โดยศึกษากระบวนการโครงสร้างอำนาจทางความรู้ กับข้อมูลแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ได้ศึกษาการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นภาพแทนความทรงจำให้เกิดสัญญะในผลงาน ผู้สร้างสรรค์จึงหยิบยกทั้งสองส่วนมาใช้ร่วมกันในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยแบ่งการอธิบายสองส่วน ได้แก่ ส่วนแรกกระบวนการคิดวิเคราะห์เชิงกายภาพ และส่วนที่สองกระบวนการสร้างสรรค์เชิงเทคนิค

กระบวนการคิดวิเคราะห์เชิงกายภาพ

แนวคิดผลงานระยะเริ่มต้นก่อนเป็นวิทยานิพนธ์ ผู้เขียนมีความสนใจลักษณะแสงสีในบรรยากาศจากการกระทบและหักเหภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม ก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมในขณะนั้นและแสวงหาเทคนิคการเพ้นท์เฉพาะตัว ด้วยเหตุนี้เมื่อเข้าช่วงวิทยานิพนธ์ผู้เขียนได้ค้นพบว่าการเกิดความรู้สึกเชิงนามธรรมต่อพื้นที่เป็นผลมาจากความทรงจำ ซึ่งนำไปสู่แนวคิดอำนาจทางความทรงจำต่อพื้นที่ กล่าวคือ พื้นที่ที่มีความผูกพันกับผู้เขียนภายใต้ชุดความรู้จากการหล่อหลอมของสังคม ที่ส่งผลให้เกิดความรู้สึกเชิงนามธรรม ดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 2

ผลจากการขยายความเข้าใจความทรงจำต่อพื้นที่ได้นำพาผู้เขียนเห็นถึงความเชื่อมโยงกับลัทธิหลังสมัยใหม่จากที่กล่าวในส่วนศิลปกรรมของบทที่ 2 ที่ว่าด้วยการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นสัญญะให้เกิดความหมายหลากหลายภายใต้ความทรงจำแต่ละบุคคล ซึ่งหมายความว่ากระบวนการวิเคราะห์สัญญะแปลงค่าเป็นความหมายหรือภาพแทน มาจากความทรงจำที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์สามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสภาวะภายในกับวัตถุที่เป็นรูปภายนอก และความสัมพันธ์นี้ยังกำหนดอารมณ์ระหว่างวัตถุและพื้นที่ว่างให้ปรากฏเป็นพื้นที่เชิงบวกหรือพื้นที่เชิงลบ

ดังนั้น ผู้เขียนจึงตั้งขอบเขตการเลือกพื้นที่จากการถ่ายเทไปมาของชุดความคิดในพื้นที่เดียวกัน โดยเลือกพื้นที่สถาปัตยกรรมทางประวัติศาสตร์เป็นองค์ประธานหลักในการสร้างสรรค์

เนื่องจากเป็นความสนใจเดิมอยู่แล้วและได้ตระหนักถึงชุดอำนาจทางความรู้ต่อพื้นที่ กล่าวคือ อำนาจไม่ได้ทำงานผ่านการสถาปนาหรือลากเส้นเพื่อบอกว่าอะไร สิ่งใด ชุดคำพูดใด แต่อำนาจจะทำงานผ่านการสร้างเงื่อนไขเพื่อตัวตน (Subject) หรือผู้คนสังคมยอมรับว่าคำพูดชุดหนึ่งคือความรู้และความจริง ซึ่งผู้พูดคือผู้มีความรู้และความจริง ดังที่กล่าวไว้ในส่วนอำนาจของบทที่ 2 โดยปัจจัยเหล่านี้ยังสอดคล้องกับวิธีคิดของศิลปินหลังสมัยใหม่อย่างเช่น การใช้พื้นที่ทางธรรมชาตินำเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อเชื่อมโยงพื้นที่เล็กๆ สู่การเป็นตัวแทนพื้นที่โลก และร่างกายสามารถเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ศิลปะและเชื่อมโยงธรรมชาติกับมนุษย์เข้าด้วยกัน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นความสนใจที่ต้องการศึกษา ทบทวนความทรงจำของผู้เขียนที่มีต่อพื้นที่จากการถ่ายเทไปมาของชุดความคิด โดยแสดงผลลัพธ์จากความทรงจำกลายเป็นผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ เพื่อให้เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น

กระบวนการสร้างสรรค์เชิงเทคนิค

จากที่กล่าวมาในส่วนอิทธิพลศิลปกรรมของบทที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์พบว่าน้ำหนักแสงเงามีคุณสมบัติให้เกิดมิติเหมือนจริง สร้างอารมณ์ความรู้สึกเป็นพิเศษและมีความสนใจเทคนิคเพ้นท์แสงอยู่แล้ว ด้วยเหตุนี้จึงเลือกใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์ได้แก่ Impasto, Glazing, Scumble และScarfitto เป็นต้น

ซึ่งเทคนิคการเพ้นท์แสงเป็นแนวคิดช่วงยุคเรอเนซองส์ (Renaissance Art) ค.ศ.1450 - 1600 แต่ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์ให้เครดิตเทคนิคนี้แก่ทิเชียน อย่างเช่นผลงานในช่วงศตวรรษที่ 16 ได้แก่ Venus of Urbino, Assumption of the Virgin, Bacchus และ Ariadne เป็นต้น ซึ่งนักประวัติศาสตร์ศิลป์เชื่อว่าทิเชียนใช้สีรองพื้นทึบแสงเป็นชั้นแรก เพื่อทำให้ภาพวาดดูสมจริงยิ่งขึ้นและเทคนิคนี้ได้ส่งอิทธิพลถึงปัจจุบัน

ทั้งนี้ สุนทรีภาพช่วงยุคเรอเนซองส์ (Renaissance Art) มีลักษณะองค์ประกอบภาพเป็นหลักการโครงสร้างและสัดส่วนอุดมคติไม่ว่าจะเป็นด้านวัตถุ หรือชีวภาพ องค์ประกอบสามเหลี่ยมสมมาตรทรงสูงจุดสนใจใจกลางภาพ ลักษณะสงบนิ่ง แฝงปรัชญา หลักทัศนมิติเชิงเส้นและเชิงบรรยากาศ ความสมจริงหลักกายวิภาค ธรรมชาติสิ่งรอบตัว recession การลดหลั่นของสี sfumato การให้น้ำหนักอ่อนแก่ เข้มจาง เพื่อให้เกิดเห็นเป็นทัศนียมิติเชิงบรรยากาศรายละเอียดวิจิตรอย่างสมจริง ซึ่งแนวคิดนี้ได้พัฒนากลายเป็นรูปแบบแนวคิดบาโร้กในเวลาต่อมา

ส่วนกระบวนการเทคนิคช่วงบาโร้กให้ความสำคัญเรื่องแสงสว่างตัดเงามืดและผลรับรู้ในเชิงนามธรรม การจัดองค์ประกอบภาพเป็นการพรรณนาแบบดุดันก่อให้เกิดความรู้สึก โดยเฉพาะเรื่องของการให้น้ำหนักตัดกันระหว่างขาวและดำอย่างรุนแรงยิ่งกว่าการใช้ค่าต่างแสงธรรมดา เรียกว่าเขียนความสว่างในความมืด (tenebrism) การใช้เส้นโค้ง การตัดกันของสีและแสงที่สุกปลั่งมากขึ้น (dramatically contrasted) องค์ประกอบที่ไม่หยุดนิ่ง มีความลื่นไหล แสดงรอยยับย่นของผ้าและลักษณะพื้นผิวอย่างเต็มที่ การจัดวางองค์ประกอบให้เป็นอสมมาตร ระนาบทแยงเฉียงมุมแหลมหรือไม่ก็เว้นให้ขาดหายไป เนื้อหาที่นิยมเพิ่มขึ้นกว่าเดิมคือ ภาพภูมิทัศน์ ภาพชีวิตประจำวัน หุ่นนิ่ง ข้าวของเครื่องใช้ หรือฉากเกี่ยวกับศาสนาแต่นำเสนอในบริบทของบุคคลและสภาพปกติสามัญ การวาดภาพเชิงเปรียบเปรยก็เป็นเอกลักษณ์สำคัญของศิลปกรรมบาโร้ก ภาพบุคคลเหมือนได้พัฒนาอย่างก้าวหน้าตรงที่จิตรกรจะบรรจุอารมณ์และบุคลิกเด่นเข้าไปในภาพด้วยโดยอาจนำวัตถุหรือสรรพสิ่งที่เกี่ยวข้องกับบุคลิกของคนคนนั้นมาวางร่วมด้วย ทั้งนี้แนวทางจิตรกรรมช่วงบาโร้ก จำแนกได้สองสองประเภท ได้แก่ ส่วนที่หนึ่งสร้างผลงานภาพใต้แบบแผนคลาสสิค อย่างแนวทางของศิลปินตระกูลคาร์รัชชิ (The Carracci family) เป็นต้น และส่วนที่สองเป็นการแสดงออกลักษณะธรรมชาติหรือภายใต้อารมณ์ศิลปินอย่างเช่น คาราวัจโจ (Caravaggio)

ภาพที่ 3 ชื่อผลงาน Judith Beheading Holofernes (1598) โดยศิลปินมิเกลันเจโล เมรีซี ดา คาราวัจโจ (Michelangelo Merisi da Caravaggio)

ที่มา https://xspace.gallery/blogview?i_uid=1bxm2exhyzfu

ในแง่นี้ผู้สร้างสรรค์ยกตัวอย่างผลงาน Judith Beheading Holofernes (1598) โดยศิลปิน คาราวัจโจ (Caravaggio) นำมาอธิบายเรื่องการใช้แสงดังนี้ ภาพที่ปรากฏเป็นเรื่องราวในคัมภีร์ไบเบิ้ล ของ จูดิธ วีรสตรีชาวยิวที่ลอบเข้าไปตัดหัว โฮโลเฟอร์เนส แม่ทัพชาวบาบิโลนถึงที่นอน ซึ่งจัดองค์ประกอบสามัญชนทั่วไปต่างจากยุคเรอเนซองส์ ด้วยบรรยากาศภาพอันรุนแรงภายใต้การใช้แสงสว่างเจิดจ้าส่องมาด้านใดด้านหนึ่ง ตัดกับความมืดของรูปทรงหรือเรียกว่าเขียนภาพสว่างในความมืด (tenebrism) การตัดกันของสีและแสงที่สุกปลั่งมาก (dramatically contrasted) โดยวางท่าทางเฉพาะแบบแผน และมุมแปลกให้รู้สึกหวือหวาฉากที่มีการพรรณนาบรรยายแบบรุนแรงก่อให้เกิดความรู้สึกอย่างขีดสุด ทั้งนี้ขอหยิบยกบทความเรื่องจิตรกรชั้นครู ผู้วาดภาพโสเภณีในคราบแม่พระศาสดาเปื้อนฝุ่น และนักบุญโชกเลือด โดยภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์ อธิบายดังนี้

> ภาพวาดของคาราวัจโจมักเป็นการผสมผสานการสำรวจสภาวะความเป็นมนุษย์ทั้งทางร่างกาย และอารมณ์ความรู้สึก เข้ากับการใช้แสงเงาจัดจ้าน ที่ถือได้ว่าเป็นต้นธารของงานจิตรกรรมยุคบาโร้ก เนื่องจากเป็นงานจิตรกรรมในกระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะวัฒนธรรมแบบบาโร้กในปลายศตวรรษที่ 16 และช่วงศตวรรษที่ 17 ไปจนถึงช่วงต้นศตวรรษที่ 18 โดยถือกำเนิดขึ้นในอิตาลีด้วยความสนับสนุนของชนชั้นปกครองและศาสนจักร ศิลปะบาโร้กมักจะนำเสนอภาพลักษณ์อันยิ่งใหญ่ น่าตื่นตาตื่นใจ รุ่มรวยด้วยสีสันและแสงเงาจัดจ้าน เพื่อแสดงออกถึงความเจริญรุ่งเรืองทางด้านการปกครองและศาสนา จุดเด่นของศิลปะบาโร้กมีความแตกต่างจากศิลปะยุคเรอเนสซองส์ที่มักจะเล่าเรื่องราวก่อนที่เหตุการณ์สำคัญจะเกิดขึ้น แต่ศิลปะบาโร้กมักจะเลือกเล่าเรื่องราวในจุดไคลแม็กซ์ ขณะที่เหตุการณ์นั้นกำลังเกิดขึ้น ในปัจจุบัน ‘บาโร้ก’ มีความหมายถึงความไม่ปกติ ความบิดเบี้ยวเกินพอดี มักใช้ล้อเลียนสิ่งที่มีอาการฟุ้งเฟ้อหรูหราจนเกินความพอดีนั่นเอง
>
> คาราวัจโจ ถือว่าเป็นผู้ปฏิวัติและล้มล้างแนวคิดเดิมๆ และกลายเป็นแนวแบบสมัยใหม่เนื่องจากโดยเขาได้รับงานว่าจ้างให้วาดภาพเชิงศาสนา จากทางศาสนจักรหลายต่อหลายภาพ แต่ศิลปินมักตีความบุคคลทางศาสนาขึ้นใหม่ โดยลดทอนความศักดิ์สิทธิ์และใส่

ความเป็นมนุษย์เข้าไป ด้วยการใช้คนธรรมดาสามัญอย่างคนในชนชั้นแรงงาน หรือโสเภณีตามท้องถนนมาเป็นแบบวาดภาพบุคคลทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นพระเยซู, พระแม่มารี และนักบุญ ซึ่งภาพตัวละครทางศาสนาในพระคัมภีร์ไบเบิลเหล่านั้นออกมาในรูปแบบที่ไม่ได้สูงส่งเลิศเลอ หรืองดงามตามอุดมคติ หากแต่ใส่ริ้วรอยของวัยและความชราความลำบากยากจน หรือให้สวมใส่เสื้อผ้าปกติตามยุคสมัย (ของเขา) ซึ่งการใส่ความเป็นมนุษย์ให้กับบุคคลอันศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ ที่ทำให้คนธรรมดาทั่วไปเข้าถึงได้มากขึ้น

ภาพวาดโสเภณีในคราบแม่พระ หรือพระคริสต์และเหล่านักบุญเท้าเปล่าเปื้อนฝุ่นและโชกเลือดของคาราวัจโจ นี่เอง ที่ช่วยขับเน้นถึงความสมถะเรียบง่ายของพระเยซูคริสต์ และดึงให้ศาสนาที่เคยศักดิ์สิทธิ์สูงส่งคนธรรมดาเอื้อมไม่ถึง ลงมาอยู่ติดดินและเข้าถึงง่าย ซึ่งความรุนแรงในภาพวาดของศิลปิน นอกจากจะเป็นการแสดงแบบจะๆ แจ้งๆ อย่างเช่นการทารุณกรรมต่างๆ ต่อพระเยซูและสาวกที่ถูกทุบตีทรมานต่างๆ โดยทหารโรมัน ตั้งแต่ก่อนตรึงไม้กางเขนจนเอาพระศพลงจากไม้กางเขน หรือเล่าเรื่องราวอันสยดสยองในพระคัมภีร์ ซึ่งการใช้แสงเงาอันจัดจ้านเข้มข้น ก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่ง ที่เน้นให้ภาพเขียนของเขาเปี่ยมความรุนแรงและมีความสมจริงอย่างยิ่ง นอกจากนั้นศิลปินยังมักสอดแทรกความรุนแรงโหดเหี้ยมลงในภาพวาดอย่างที่ไม่ค่อยมีใครกล้าทำมาก่อน จนกลายเป็นต้นแบบแรกๆ ของความเหี้ยมโหดในการแสดงออกทางศิลปะ ซึ่งทำให้เขาถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างรุนแรง และทำให้ผู้ว่าจ้างหลายรายมักปฏิเสธผลงานที่เขาทำเสร็จ โดยอ้างว่ามันไม่เหมาะสมที่จะติดตั้งในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เพราะมันมีความก้าวร้าวรุนแรง และมีนัยยะในเชิงดูหมิ่นศาสนาเกินไป

ซึ่งในทางเทคนิคการใช้แสงเงาอันจัดจ้านเข้มข้นก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่ง ที่เน้นให้ภาพเขียนเปี่ยมความรุนแรงและมีความสมจริงอย่างยิ่ง อย่างเช่นภาพวาด Judith Beheading Holofernes

> (1598) ถ่ายทอดออกมาด้วยการใช้แสงอันจัดจ้าน สาดส่องไปยังตัวละครในภาพวาด เพื่อดึงดูดความสนใจ และเปิดเผยรายละเอียดของบุคคลเหล่านั้น โดยขับเน้นให้โดดเด่นยิ่งขึ้นไปอีกด้วยการใช้เงาอันเข้มข้นหนักหน่วงในที่มืด ซึ่งลักษณะของการใช้แสงเงาที่ตัดและขัดแย้งกันอย่างจัดจ้านรุนแรงนี้เป็นเทคนิคที่มีชื่อเรียกว่า “ไครอสคูโร”
>
> ไครอสคูโร (chiaroscuro) เป็นภาษาอิตาเลียนที่แปลว่า แสง–เงา เป็นเทคนิคในการใช้แสงเงาอันจัดจ้านและขัดแย้งกันอย่างรุนแรงคล้ายกับฉากบนเวทีละคร ซึ่งช่วยขับเน้นความโดดเด่นและสร้างมิติและความสมจริงให้กับตัวละครในภาพ ซึ่งถูกนำไปใช้ต่อยอดในงานศิลปะสมัยใหม่อย่างภาพถ่ายและภาพยนตร์ในภายหลัง[13]

ทั้งนี้ศิลปินในยุคเดียวกันและเป็นที่ยอมรับคือ เรมบรังด์ต ฟาน ไรจ์น (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) ขึ้นชื่อเรื่องการใช้แสงเงาที่ให้มิติของภาพได้ดีมาก แต่แตกต่างกับคาราวัจโจ เนื่องจากเรมบรังด์ตศึกษาและปฏิบัติงานที่โรมมาก่อนจึงได้ซึบซับเกี่ยวกับธรรมชาตินิยมลัทธิสำแดงและการเขียนภาพสว่างในความมืด (tenebrism) ของคาราวัจโจ แต่ด้วยแนวคติและบริบทอย่างโปรเตสแตนต์ งานของเขาจึงปรากฏนอกเหนือจากภาพบุคคล อย่างเช่น ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง และฉากเชิงพรรณนาบรรยาย ซึ่งกระบวนการถ่ายทอดจะใช้แสงเงาค่อยๆ ปรับการลดหลั่นกลืนหายของแสงไม่ใช่อย่างค่าต่างแสง (chiaroscuro) ด้วยเทคนิคนี้จึงทำให้ใกล้ความสมจริงของวัตถุมากขึ้น เพราะเราจะค่อยรับรู้รูปทรงและความเปลี่ยนค่าแสง ในสมัยเรอเนสซองส์นั้นให้แสงโดยการกำหนดแสงอย่างอุดมคติมากกว่าความเป็นจริงที่ควรเป็น ยิ่งในสมัยแมนเนอริสมแล้วเป็นลักษณะแสงอุบัติจินตภาพยิ่งกว่าเรอเนสซองส์ เรมบรังด์ตค้นพบเรื่องการปรับเปลี่ยนค่าแสงตามท่าทางของรูปทรง การเคลื่อนไหวของใบหน้าและส่งผลต่อความแตกต่างของการรับรู้เชิงการเห็น ซึ่งหมายถึงว่า แสงให้ผลทางจิตวิทยา ในส่วนหลักการเทคนิคในการสร้างผลงาน ดังนี้

---

[13] ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, **จิตรกรชั้นครู ผู้วาดภาพโสเภณีในคราบแม่พระ ศาสดาเปื้อนฝุ่น และนักบุญโชกเลือด**, เข้าถึงเมื่อ 27 พฤษภาคม พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://thematter.co/thinkers/caravaggio-master-of-art/50475

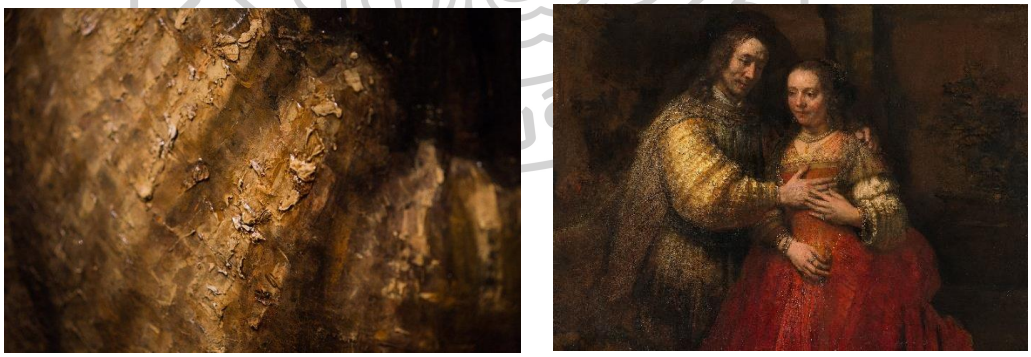
1. Impasto เป็นขั้นตอนสร้างสีให้เป็นพื้นผิวนูนหนา เทคนิค impasto มีวัตถุประสงค์ 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรก ส่งผลให้เกิดแสงสะท้อนในลักษณะเฉพาะทำให้ศิลปินสามารถควบคุมการเล่นแสงในภาพวาดได้มากขึ้น ส่วนที่สองสามารถเพิ่มการแสดงออกให้กับภาพวาดโดยผู้ชมสามารถสังเกตเห็นความแข็งแกร่งและความเร็วที่ศิลปินใช้สีได้ และส่วนที่สาม impasto สามารถผลักดันชิ้นส่วนจากภาพวาดไปสู่การแสดงผลงานประติมากรรมสามมิติ

2. Glazing เป็นการลงสีโปร่งแสงลงบนพื้นผิวที่มีน้ำหนักอ่อนกว่า จึงมีความสำคัญในการสร้างมิติสีที่ให้ความรู้สึกตื้นลึกแบบลวงตา กล่าวคือ การ Glazing เป็นชั้นสีบาง ๆ ที่มีความมันและโปร่งใส เมื่อผสมผสานกับสีน้ำมันที่อยู่ด้านล่าง จะเกิดปฏิกิริยาให้แสงเดินทางผ่านสีน้ำมันแต่ละชั้นและสะท้อนกลับจากชั้นทึบแสงด้านล่าง ส่งผลให้เราเห็นมิติสี

3. Scumble เป็นขั้นตอนเคลือบกึ่งโปร่งแสง โดยคัดจุดเด่นด้วยการป้ายสีหนาซ้อนสีพื้นก่อนหน้า ซึ่งกระบวนการจะต้องรอให้สีชั้นแรกแห้งสนิทก่อนจึงจะใช้เทคนิคนี้ได้ ผลที่เกิดคือการทิ้งล่องลอยฝีแปรงหรือพื้นผิวสีเดิม

4. Scarfitto เป็นขั้นตอนการขูดขีด เช็ด เพื่อแสดงให้เห็นล่องลอยชั้นสีเดิม กล่าวคือ เป็นเทคนิคการวาดภาพที่ใช้การขีดข่วนที่ชั้นบนสุดของสีเพื่อเผยให้เห็นพื้นที่ของพื้นผิวด้านล่าง ซึ่งรูปภาพถูกสร้างขึ้นจากชั้นสีหนา ๆ จากนั้นใช้เครื่องมือ ขูดขีด ไปที่ชั้นบนสุดเพื่อแสดงพื้นผิวด้านล่าง

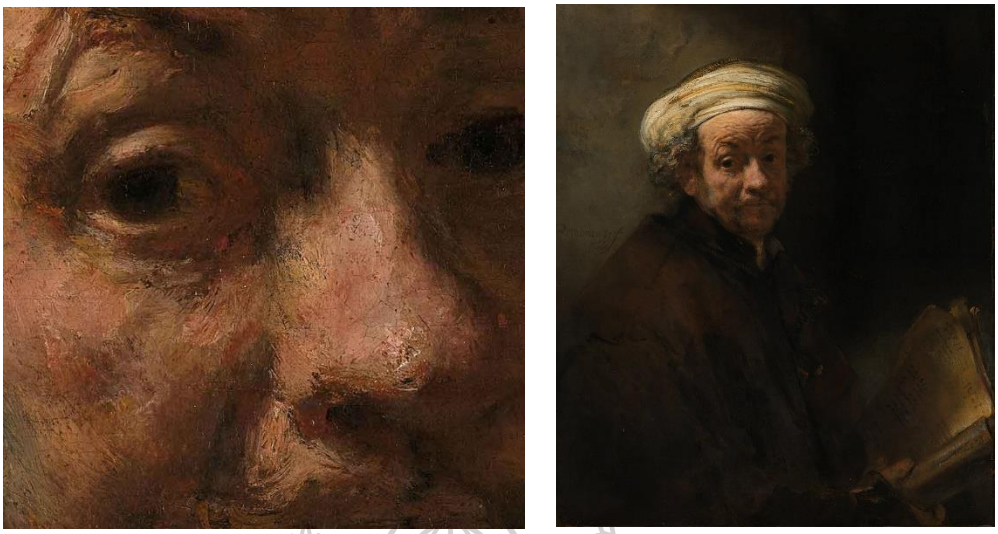
จากที่กล่าวมาข้างต้นล้วนเป็นที่มาและความสำคัญของหลักการเชิงเทคนิคในการปฏิบัติสร้างผลงานของผู้เขียนภายใต้แบบอัตวิสัย ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Impasto ในผลงาน Rembrandt, The Jewish Bride, c 1662
ที่มา https://gerryco23.wordpress.com/2014/10/21/simon-schama-on-rembrandts-late-masterpieces/ https://gerryco23.wordpress.com/2014/10/21/simon-schama-on-rembrandts-late-masterpieces/

ภาพที่ 5 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Scarfitto ในผลงาน Self Portrait, Rembrandt Harmenszoon van Rijn

ที่มา https://willkempartschool.com/inside-rembrandts-studio/



ภาพที่ 6 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Glazing ในผลงาน Rembrandt van Rijn, Self-Portrait as the Apostle-Paul, 1661

ที่มา https://www.naturalpigments.com/artist-materials/rembrandt-impasto-technique/

ภาพที่ 7 ภาพตัวอย่างการใช้เทคนิค Scumble

ที่มา https://www.apollo-magazine.com/lost-rembrandt-surfaces-in-new-jersey/

บทที่ 4
วิเคราะห์ผลงาน พร้อมทั้งอภิปรายต่อเนื่อง และพัฒนาการของผลงาน

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ผลงานของผู้เขียนที่ได้สะสมประสบการณ์ในฐานะนักศึกษาระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรปี 2563 คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วน ได้แก่

1. บทวิเคราะห์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์

จำนวน 3 ชุด ได้แก่ ชุดผลงานระยะแรกจำนวน 5 ผลงาน, ระยะกลางจำนวน 3 ผลงานและระยะที่สามจำนวน 1 ผลงาน ทั้งนี้ผู้เขียนจะไม่ได้ลงรายละเอียดทุกชิ้นงาน แต่จะวิเคราะห์การพัฒนาทั้งสามระยะเป็นภาพรวม เพื่อให้เข้าใจการพัฒนาจากจุดเริ่มต้นไปสู่ผลงานวิทยานิพนธ์

2. บทวิเคราะห์ผลงานช่วงวิทยานิพนธ์

จำนวน 6 ผลงาน ได้แก่ Rite of Passage, Animism, Acculturation, Built Environment, Ethnogenesis

บทวิเคราะห์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์

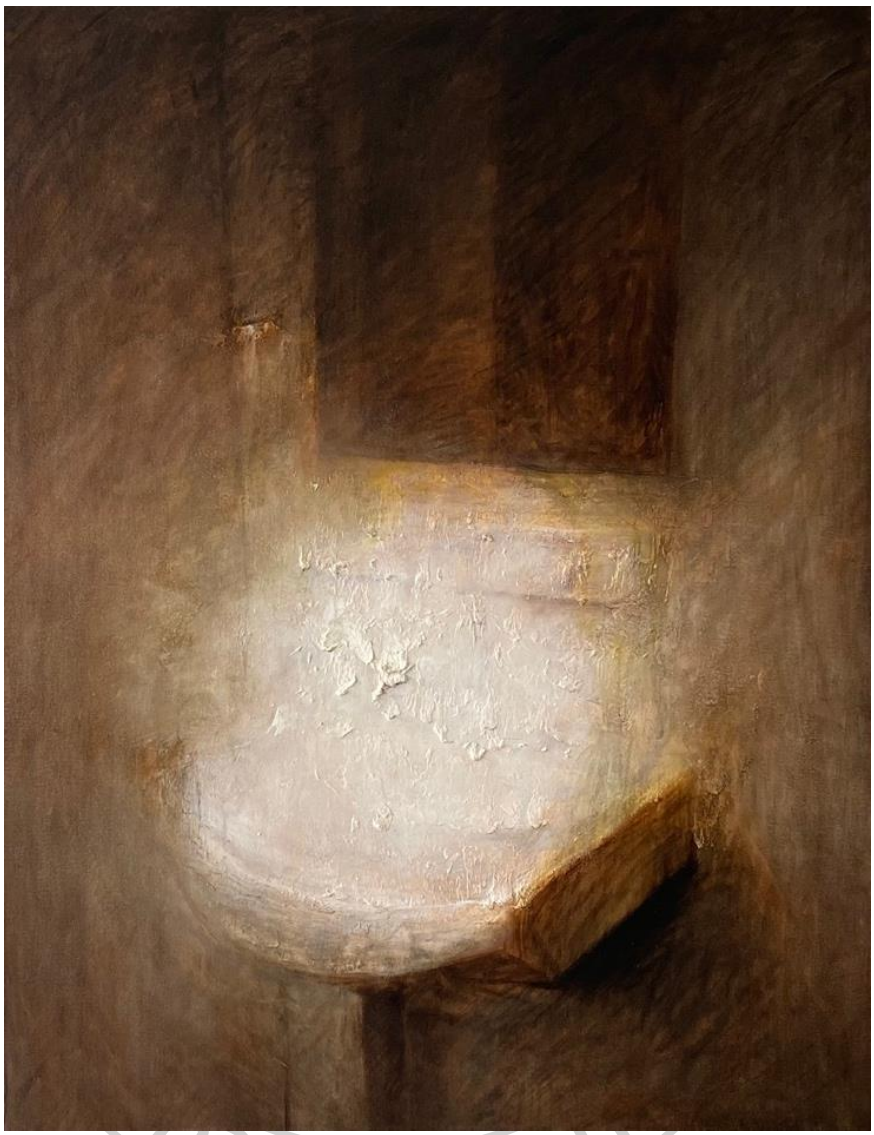
ชุดผลงานระยะแรก จำนวน 5 ผลงาน

ในช่วงระยะแรก ผู้เขียนมีความนิยมชมชอบภาพศิลปะที่ใช้เทคนิคเขียนแสงแบบลัทธิบาโร้กอยู่แล้ว เมื่อเข้าการศึกษาในระดับปี 1 จึงเป็นพื้นที่ของการทดลองเพื่อให้เกิดแนวคิดและเทคนิคเฉพาะตัวภายใต้หลักสูตรที่กำหนดไว้ ด้วยกรณีนี้ผู้เขียนให้ความสำคัญเรื่องเทคนิคเป็นหลักมากกว่าแนวคิดและเนื้อหาที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

ผลงานชิ้นที่ 1 The Third Class Carriage ผู้เขียนเริ่มต้นจากการหยิบยืม (Appropriation Art) ภาพผลงาน The Third Class Carriage, 1865 ของออนอเร ดูมิเยร์ (Honoré-Victorin Daumier) เป็นเนื้อหาภาพชนชั้นสังคมโดยผสมกับแนวคิดและทัศนคติส่วนตัว ผ่านกระบวนการเทคนิคเขียนแสงแบบลัทธิบาโร้ก เพื่อต้องการนำเสนอบรรยากาศขอพรหรืออ้อนวอนภายใต้ความรู้สึกของผู้เขียนจากที่มาสภาพแวดล้อมสังคมในขณะนั้น เมื่อพิจารณาผลงานพบว่า มีปัญหาเรื่องการหยิบยืม (Appropriation Art) ภาพประวัติศาสตร์ที่ไม่สามารถเชื่อมโยงเชิงเหตุผลของเนื้อหาภาพเดิมเท่าที่ควรได้ ดังนั้นผลงานชิ้นที่ 1 เป็นเพียงการทดลองสร้างความหมายจากสัญญะ

ผ่านเทคนิคจิตรกรรมเท่านั้น เมื่อเข้าสู่ผลงานชิ้นที่ 2 ถึง 5 โดยเป็นการพัฒนามาจากผลงานชิ้นที่ 1 เนื่องจากได้วิเคราะห์ทางกายภาพและผลสรุปดังกล่าว พบว่ามีลักษณะการปฏิบัติแบบอัตวิสัยและใช้เทคนิคจิตรกรรมเป็นสัญญะ ดังนั้นผลงานชิ้นที่ 2 ถึง 5 จะเป็นการนำเสนอเนื้อหาพื้นที่ผ่านรูปแบบจิตรกรรมนามธรรมด้วยเทคนิคเขียนแสงในบรรยากาศ ซึ่งเทคนิคเหล่านี้คือเครื่องมือที่สำคัญให้เกิดสัญญะ และเป็นภาษาที่สื่อความรู้สึกหรือการรับรู้เชิงนามธรรมเป็นหลักเมื่ออยู่ภายใต้รูปทรง (Form) ของพื้นที่

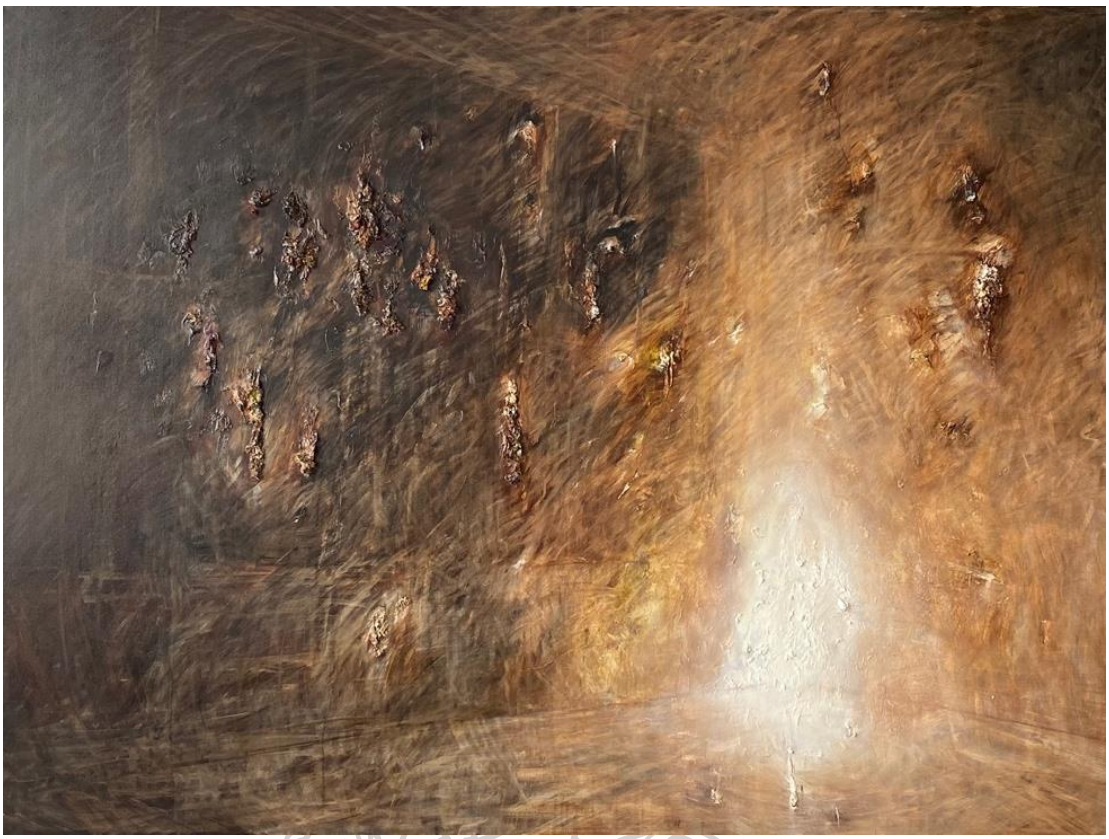
ภาพที่ 8 The Third Class Carriage
ขนาด 100 x 120 cm
เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพที่ 9 ทดลองครั้ง 1

ขนาด 100 x 120 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ



ภาพที่ 10 ทดลองครั้ง 2

ขนาด 120 x 150 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 11 ทดลองครั้ง 3

ขนาด 120 x 150 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 12 ทดลองครั้ง 4

ขนาด 120 x 150 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชุดผลงานระยะที่สอง จำนวน 3 ผลงาน

ในส่วนนี้เป็นการพัฒนาต่อจากระยะแรก โดยกายภาพของผลงานยังคงถ่ายทอดพื้นที่และเทคนิคเหมือนเดิม ซึ่งในระยะที่สองเป็นการพัฒนาแนวคิดเรื่องพื้นที่สถาปัตยกรรมภายใต้นิยามความหมายในตัวมันเอง ทั้งนี้ผู้เขียนเลือกใช้พื้นที่สถาปัตยกรรมศาล, ทำเนียบรัฐบาลและรัฐสภา ผ่านการนำเสนอรูปแบบนามธรรม เพื่อต้องการทดลองการรับรู้สัญญะของเทคนิคและความหมายรูปทรง (Form) ของสถาปัตยกรรมทั้งสามผลงาน สาเหตุที่ผู้เขียนเลือกพื้นที่เหล่านี้ เนื่องจากในนิยามความหมายศาลคือ องค์กรที่มีอำนาจพิจารณาพิพากษาคดีโดยดำเนินการตามรัฐธรรมนูญตามกฎหมาย[14] ส่วนที่สองทำเนียบรัฐบาลคือ ทำเนียบรัฐบาล เป็นสถานที่ราชการสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทย เนื่องจากเป็นสถานที่ทำงานของรัฐบาลไทย นายกรัฐมนตรี รองนายกรัฐมนตรี รัฐมนตรีประจำสำนักนายกรัฐมนตรี ตลอดจนข้าราชการและเจ้าหน้าที่ ในสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี, สถานที่ประชุมคณะรัฐมนตรี, สถานที่ต้อนรับบุคคลสำคัญระดับผู้นำต่างประเทศ ซึ่งมาเยือนประเทศไทย[15] และส่วนที่สามรัฐสภาคือ รัฐสภาเป็นองค์กรตามรัฐธรรมนูญที่มีหน้าที่และอำนาจโดยเฉพาะในอันที่มีผลต่อการปกครองบ้านเมืองและการบริหารประเทศในหลายด้าน เช่น การรับทราบหรือให้ความเห็นชอบในการสืบราชสมบัติ การตรากฎหมาย การให้ความเห็นชอบหนังสือสัญญา การให้ความเห็นชอบในการประกาศสงคราม การเปิดอภิปรายทั่วไปเพื่อรับฟังความคิดเห็นของสมาชิกรัฐสภา[16] จะเห็นได้ว่าพื้นที่ทั้งสามส่วนนี้มีความหมายเฉพาะเจาะจง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[14] wikipedia, **ศาล**, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายนพ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%A8%E0%B8%B2%E0%B8%A5

[15] wikipedia, **ทำเนียบรัฐบาล**, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%97%E0%B8%B3%E0%B9%80%E0%B8%99%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%9A%E0%B8%A3%E0%B8%B1%E0%B8%90%E0%B8%9A%E0%B8%B2%E0%B8%A5%E0%B9%84%E0%B8%97%E0%B8%A2

[16] parliament, **รัฐสภา**, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://web.parliament.go.th/view/7/%E0%B8%AD%E0%B8%B3%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%88%E0%B8%AB%E0%B8%99%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B8%97%E0%B8%B5%E0%B9%88%E0%B8%A3%E0%B8%B1%E0%B8%90%E0%B8%AA%E0%B8%A0%E0%B8%B2/TH-TH

ภาพที่ 13 ศาล

ขนาด 100 x 120 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 14 ทำเนียบรัฐบาล

ขนาด 100 x 120 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

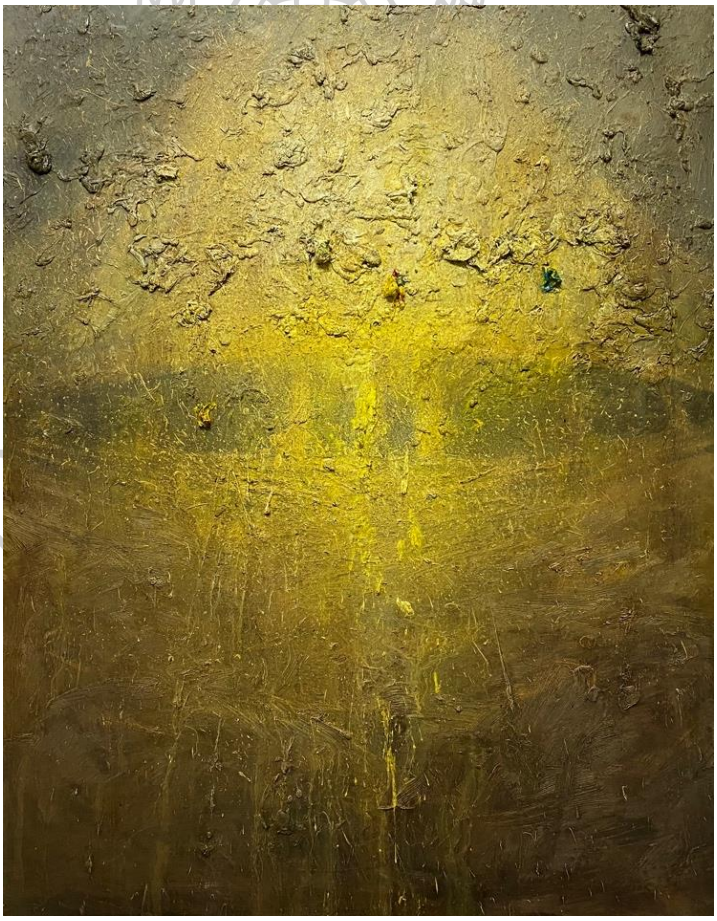
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 15 รัฐสภา
ขนาด 100 x 120 cm
เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชุดผลงานระยะที่สาม จำนวน 1 ผลงาน

ผลงานชุดนี้ถูกพัฒนาต่อจากชุดผลงานระยะที่สอง โดยศึกษาและทดลองเพิ่มเติมในแง่ของเนื้อหาสถานที่และเทคนิคจิตรกรรม โดยเป็นการศึกษาชุดอำนาจความคิดการถ่ายเทไปมาภายใต้พื้นที่เดียวกัน ซึ่งผู้เขียนเลือกพื้นที่ศาลาเฉลิมไทย กล่าวคือ เป็นสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดคณะราษฎรและปัจจุบันได้ถูกรื้อแล้วสร้างเป็นสถานที่ลานพลับพลามหาเจษฎาบดินทร์ ด้วยประวัติข้อมูลและความสำคัญของพื้นที่ทั้งสองช่วงเวลาจึงนำมาทดลองผ่านกระบวนการเทคนิค Impasto, Glazing, Scumble และScarfitto เพื่อต้องการหาความเป็นได้ในการสร้างการรับรู้ทางเทคนิคผ่านรูปทรงของเนื้อหาดังกล่าว



ภาพที่ 16 ศาลาเฉลิมไทย
ขนาด 100 x 140 cm
เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

บทวิเคราะห์ผลงานช่วงวิทยานิพนธ์

จากที่กล่าวในส่วนบทวิเคราะห์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์ ซึ่งผู้เขียนได้พิจารณาเบื้องต้นพบว่า ผลงานทางกายภาพมีทิศทางศิลปะกึ่งนามธรรม ผ่านกระบวนการเทคนิค Impasto, Glazing, Scumble และScarfitto เมื่อทำปฏิกิริยากับรูปทรง (Form) ส่งผลให้เกิดการรับรู้เชิงนามธรรมก่อนการคิดวิเคราะห์พิจารณ์หลังจากนั้น ส่วนเนื้อหามีทิศทางให้ความสำคัญในแง่การรับรู้ความหมายเชิงพื้นที่ ด้วยเหตุนี้เมื่อวิเคราะห์เป็นภาพรวมของผลงาน ผู้เขียนพบว่า การรรับรู้ความหมายย่อมต้องผ่านสัญญะควบคู่กับความทรงจำดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 3 และเป็นปัจจัยแนวคิดไปสู่ผลงานวิทยานิพนธ์

ในส่วนผลงานชุดวิทยานิพนธ์ ผู้เขียนนำเสนอแนวคิดอำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม โดยเลือกพื้นที่สถาปัตยกรรมศาลฎีกาเป็นกรณีศึกษา และใช้เทคนิคจิตรกรรมในกระบวนการทับซ้อนของชั้นสีเป็นองค์ประธานหลักในการนำเสนอ ที่มาของผลงานเนื่องจากได้ตระรู้ถึงสถานการณ์การรื้อสร้างสถาปัตยกรรมทางประวัติศาสตร์ ปี 2564 เป็นต้นมา

ผู้เขียนขอหยิบยกหนังสือศิลปะสถาปัตยกรรมคณะราษฎรของชาตรี ประกิตนนทการ กล่าวถึงรูปแบบแนวคิดสถาปัตยกรรมศาลว่า การสร้างขึ้นของศาลฎีกาถูกสร้างอย่างมีนัยสำคัญทางประวัติศาสตร์ โดยมีที่มาสืบเนื่องจากการที่ประเทศได้เอกราชทางการศาลคืนอย่างสมบูรณ์ หลังจากที่ต้องเสียไปนับตั้งแต่สนธิสัญญาเบาว์ริง ซึ่งเจ้าพระยาศรีธรรมาธิเบศร์ รัฐมนตรีกระทรวงยุติธรรม พ.ศ.2481 ได้บันทึกเหตุผลการสร้างศาลฎีกาไว้ดังนี้ “บัดนี้ประเทศสยามได้เอกราชในทางศาลคืนมาโดยสมบูรณ์แล้ว จึงเป็นการสมควรที่จะมีศาลยุติธรรมให้สง่าผ่าเผยเยี่ยงประเทศที่เจริญแล้ว เพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งการได้รับอำนาจศาลคืนมา” ซึ่งนำไปสู่แนวคิดสถาปัตยกรรมแบบโมเดิร์นตามกระแสหลักโลก โดยใช้กายภาพอาคารโมเดิร์นเป็นที่ใส่ความหมายเฉพาะในสังคมไทยขึ้นเพื่อสะท้อนแนวคิดทางการเมือง ทั้งนี้การใส่ความหมายจะอยู่ในรูปแบบสัญลักษณ์หรือสัญญะของสถาปัตยกรรม อย่างเช่น เสา 6 ต้น เรียงกันทางด้านหน้าอาคาร หมายถึง หลัก 6 ประการของคณะราษฎร แต่ขณะเดียวกันแนวคิดโมเดิร์นมีความหมายการทิ้งสิ่งเก่าแล้วเริ่มสิ่งใหม่ย่อมส่งผลให้เกิดความขัดแย้งกับแนวคิดอนุรักษ์นิยม เมื่อย่างเข้าสู่การรัฐประหารปี พ.ศ.2557 การรื้อกลุ่มอาคารต่างๆ ภายใต้แนวคิดคณะราษฎรมีความถี่มากขึ้น และถูกแทนที่ด้วยสถาปัตยกรรมประเพณีไทยเดิม[17]

จากการตั้งคำถามในประเด็นภาพแทนทำงานผ่านสถาปัตยกรรมอย่างไร เพื่อต้องการหาคำตอบจึงนำไปสู่ ผลงานทัศนศิลป์ โดยเป็นการนำเสนอสัดส่วนของรูปทรงสถาปัตยกรรมระหว่างสองแนวคิดให้อยู่พื้นที่โลกใหม่หรือเปรียบเสมือมเป็นดาวเคราะห์ดวงใหม่ เพื่อสลายกายภาพความหมายเดิม ผ่านกระบวนการเทคนิค Impasto, Glazing, Scumble และScarfitto โดยกายภาพมีทั้งลอยขูดขีด สลายรูปทรง (Form) และการซ้อนทับของชั้นสีระหว่างสีโปร่งและทึบเกิดปฏิกิริยาการรับรู้ใหม่

[17] ชาตรี ประกิตนนทการ, **ศิลปะสถาปัตยกรรมคณะราษฎร,** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, พิมพ์ครั้งที่ 4, 2563), 271-281.

ของรูปทรง ทั้งนี้เนื้อหาที่ผู้เขียนมุ่งศึกษาโครงสร้าง ความเชื่อ ความจริงและความรู้ ของความทรงจำต่อสถานการณ์อำนาจทางความรู้ที่ถ่ายเทไปมาภายใต้พื้นที่ทับซ้อน ในขณะเดียวกันกระบวนการสร้างสรรค์แบบอัตวิสัยคือผลสะท้อนความทรงจำตนเองไปในตัว และการทบทวนนี้ยังเป็นการไขความเข้าใจในประเด็นภาพตัวแทนทำงานอย่างไร ซึ่งการตั้งคำถามนี้นำไปสู่การพิจารณาความทรงจำ ดังที่กล่าวไว้ในส่วนบทที่ 2 และในส่วนถัดไปผู้เขียนจะอธิบายทั้ง 6 ผลงาน ดังนี้

ผลงาน Rite of Passage

ขนาด 150 x 190 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

ชื่อผลงาน Rite of Passage มีความหมายว่าพิธีกรรมเปลี่ยนผ่าน กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงจากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง หรือการเปลี่ยนสถานะของพื้นที่ เป็นต้น ทั้งนี้อาร์โนลด์ แวน เก็นเน็ป (Arnold van Gennep) อธิบายว่า พิธีการเปลี่ยนสถานะประกอบด้วย 3 ช่วง คือ ช่วงแรกคือการแยก ช่วงที่สองคือการเปลี่ยน และช่วงที่สามคือกลับมารวมกันใหม่ ในพิธีกรรมการเปลี่ยนสถานภาพ บุคคลจะถูกแยกจากตัวตนและสภาพแวดล้อมเดิม เพื่อเข้าสู่พิธีเปลี่ยนสถานะทางสังคม โดยใช้สัญลักษณ์เป็นเครื่องมือสื่อความหมาย และสุดท้ายบุคคลจะถูกนำไปอยู่ในกลุ่มใหม่หรือมีสถานะใหม่ ฉะนั้นในผลงานชุดนี้ผู้เขียนนำเนื้อหาจากที่กล่าวข้างต้นเชื่อมโยงกับเหตุการณ์รื้อสร้างสถาปัตยกรรมศาลฎีกาภายใต้แนวคิดโมเดิร์นสู่การเปลี่ยนเป็นแบบไทย ผ่านการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรม

ภาพที่ 17 ผลงาน Rite of Passage

ผลงาน Animism

ขนาด 120 x 190 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

ชื่อผลงาน Animism มีความหมายว่าความเชื่อและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งในทางมานุษยวิทยา อย่างเช่น เซอร์เอ็ดเวิร์ด (Burnett Tylor) อธิบายว่า เป็นการแสดงออกของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งดำรงอยู่ร่วมกับสังคมที่มีความซับซ้อนและเต็มไปด้วยกฎระเบียบและวินัย ฉะนั้นในผลงานชุดนี้ผู้เขียนใช้วิธีการเปรียบเปรยซึ่งต่างจากชุดก่อน โดยผลงานนี้เป็นการนำแนวคิด ‘Animism’ เชื่อมโยงกับเนื้อหาหอคอยบาเบล ผ่านการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรม

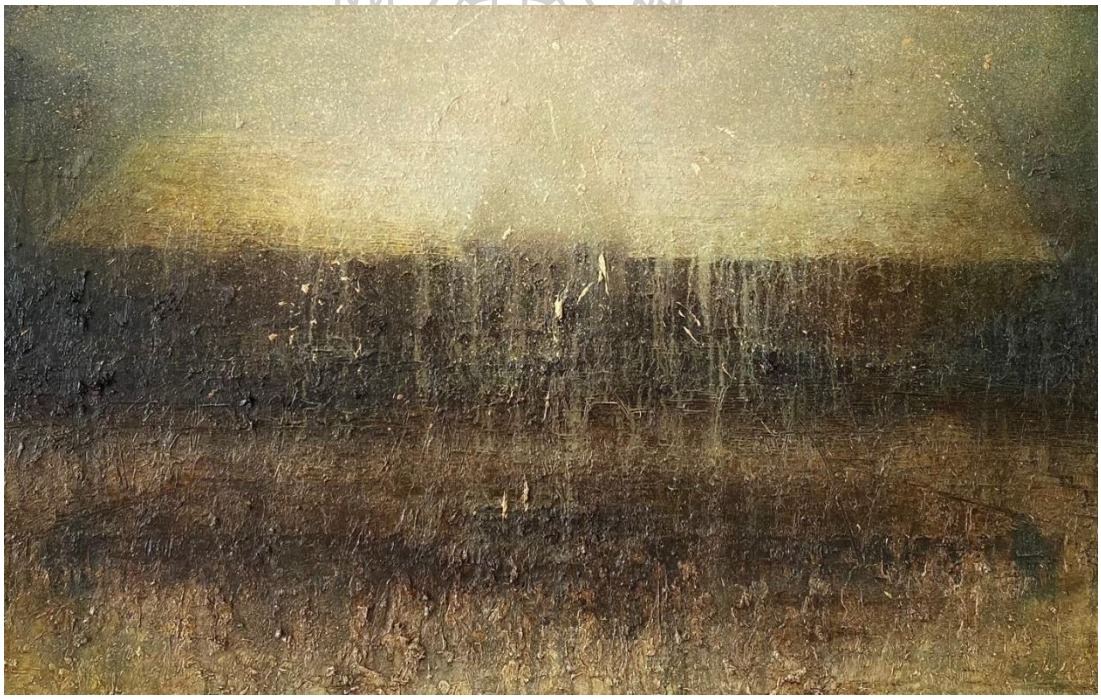
ภาพที่ 18 ผลงาน Animism

ผลงาน Acculturation

ขนาด 120 x 190 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

ชื่อผลงาน Acculturation มีความหมายว่า การเปลี่ยนแปลงของความทรงจำที่เป็นผลมาจากการผสมผสานแลกเปลี่ยนหรือผนวกรวมสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ซึ่งในโลกความจริงอาจเห็นต่างจากที่กล่าวมา เนื่องจาก บุคคลจะมีวิธีการการต่อรองกับการเลือกรับและปฏิเสธวัฒนธรรมในแบบต่างๆ ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่บุคคลเข้าไปเกี่ยวข้องทั้งสิ้น ฉะนั้นในผลงานชุดนี้ผู้เขียนเชื่อมโยงระหว่างแนวคิด ‘Acculturation’ กับเหตุการรื้อสร้างสถาปัตยกรรมศาลฎีกา โดยใช้ชิ้นส่วนหลังคาแบบทรงไทยและโมเดิร์นผ่านการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรม



ภาพที่ 19 ผลงาน Acculturation

ผลงาน Built Environment

ขนาด 150 x 190 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

ชื่อผลงาน Built Environment มีความหมายว่า การศึกษาทำความเข้าใจระบบความคิด ความเชื่อ ความหมาย ที่มนุษย์มีต่อสิ่งปลูกสร้างในสภาพแวดล้อมต่างๆ ทั้งนี้นักมานุษยวิทยาโดยแรพโพพอร์ต (Amos Rapoport) กล่าวว่า วัฒนธรรมคือปัจจัยสำคัญในการอธิบายความเหมือนและความแตกต่างสำหรับการสร้างสิ่งปลูกสร้างในแต่ละพื้นที่ ซึ่งสิ่งปลูกสร้างของมนุษย์เป็นสื่อชนิดหนึ่งช่วยให้มนุษย์ปรับตัวทางสังคมและวัฒนธรรม ขณะเดียวกันยังสะท้อนสะท้อนอำนาจทางสังคมของบุคคล ผ่านการนำเสนรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์กับบุคคล สังคม และวัฒนธรรมในขณะนั้น ฉะนั้นในผลงานชุดนี้ผู้เขียนเชื่อมโยงระหว่างแนวคิด ‘Built Environment’ กับภาพบรรยากาศภายในสถาปัตยกรรมศาลฎีกาปัจจุบัน และนำข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสารต่างมาสร้างสรรค์และตัดทอนใหม่ผ่านการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรม

ภาพที่ 20 ผลงาน Built Environment

ผลงาน Ethnogenesis

ขนาด 450 x 190 cm

เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ

ชื่อผลงาน Ethnogenesis มีความหมาย การโหยหารากเหง้าทางชาติพันธุ์ของตัวเอง กล่าวคือ เป็นการสืบค้นความเป็นมาทางประวัติศาสตร์อย่างเช่น ตัวตน อัตลักษณ์ และต้นกำเนิดความเป็นกลุ่มและความเป็นเผ่าพันธุ์ของตัวเอง ทั้งนี้ ดร.นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ อธิบาย ethnogenesis ว่า ประวัติชาติพันธุ์คือฉากหนึ่งของการทำลายล้างมนุษย์ซึ่ง กล่าวถึงผู้ปกครองที่ใช้อำนาจป่าเถื่อนกดขี่ข่มเหงพลเมือง เรื่องราวของการทำลายล้าง และฉากความเป็นมาทางชาติพันธุ์ ต่างสะท้อนประวัติศาสตร์ และเรื่องราวการต่อสู้ระหว่างผู้นำ และชาวบ้านที่ต้องการเป็นอิสระ ความหมายของ ethnogenesis จึงเกี่ยวข้องกับเรื่องทางชาติพันธุ์ และกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ร่วมกัน เกี่ยวข้องกับเรื่องอัตลักษณ์ของกลุ่ม ซึ่งมีการโต้ตอบระหว่างกลุ่มที่ถูกยกย่องกับกลุ่มที่ถูกปฏิเสธ ความหมายของชาติพันธุ์จึงเป็นความซับซ้อนระหว่างประวัติศาสตร์และการทำให้เป็นเรื่องอดีตกาล ความหมายดังกล่าวนี้คือความซับซ้อนทางวัฒนธรรมที่บ่งบอกลักษณะบางอย่างของการทำลายล้างมนุษย์ กับการเล่าขานเรื่องราวความรัดทน และความหวัง ฉะนั้นในผลงานชุดนี้ผู้เขียนเชื่อมโยงระหว่างแนวคิด ‘Ethnogenesis’ กับความทรงจำของตัวเอง และนำข้อมูลผ่านการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมกึ่งนามธรรม ซึ่งผลงานชุดนี้จะมีความแตกจากชุดก่อนๆ เนื่องจากเป็นการทบทวนความทรงจำของผู้เขียน ปัจจัยที่กล่าวมานี้เป็นผลจากการการทบวนผลงานที่สร้างขึ้นในอดีดจากความจำที่เต็มไปด้วยอคติต่างๆ

ภาพที่ 21 ผลงาน Ethnogenesis

บทที่ 5
บทสรุปและอภิปรายผล

ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นด้วยความสนใจต่อการรับรู้พื้นที่จากภาพแทนทำงานอย่างไร และนำไปสู่หัวข้อ อำนาจแห่งความทรงจำภายใต้พื้นที่สถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงระหว่างความทรงจำกับบริบทพื้นที่ ผ่านการสังเกตเหตุการรื้อสร้างสถาปัตยกรรมศาลฎีกาภายใต้การถ่ายเทไปมาของชุดความคิด

การกลับไปสำรวจความทรงจำ ที่ทำให้พบว่าความทรงจำนั้นถูกประกอบสร้างจากอำนาจทางความรู้ โดยเริ่มจากการเห็นและนำไปสู่ประสบการณ์และเชื่อมโยงกับความทรงจำ ความหมายของพื้นที่จึงถูกนิยามผ่านการเรียนรู้สู่ความคิด ความรู้สึก และเรียกสิ่งนี้ว่า ภาพแทน และอำนาจคือความรู้หรือวาทกรรมที่ถูกประกอบสร้างจากโครงสร้างไวยกรณ์ ซึ่งชุดความรู้หรือวาทกรรมจะเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลาแต่ยังคงอยู่ภายใต้โครงสร้างไวยกรณ์ ซึ่งปัจจัยที่กล่าวมานี้เป็นฐานความคิดของผู้สร้างสรรค์ต่อการสังเกตเหตุการรื้อสร้างสถาปัตยกรรมศาลฎีกาและนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ ส่วนด้านกายภาพผลงานวิทยานิพนธ์ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ภาพทิวทัศน์เป็นองค์ประธานหลัก เนื่องจากภาพทิวทัศน์สามารถสร้างเป็นสัญญะและตีความหมายได้วงกว้างโดยผนวกกับเทคนิคจิตรกรรมเฉพาะของผู้สร้างสรรค์ ทั้งนี้ปัจจัยที่ให้เกิดความหมาย คือ ความทรงจำของผู้ชมเป็นตัวบ่งชี้ความหมายจากการวิเคราะห์สัญญะ ตามหลักการที่ว่า ความทรงจำเชื่อมโยงกับประสบการณ์ สามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสภาวะภายในกับวัตถุที่เป็นรูปภายนอก และความสัมพันธ์นี้ยังกำหนดอารมณ์ระหว่างวัตถุและพื้นที่ว่างให้ปรากฏเป็นพื้นที่เชิงบวกหรือพื้นที่เชิงลบ ดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 2

เมื่อเปรียบเทียบผลงานก่อนเป็นวิทยานิพนธ์พบว่า เนื้อหาและแนวคิดมีความซับซ้อนของการเชื่อมโยงระหว่างเนื้อหาที่ถูกนำมาประกอบใหม่น้อยกว่าหรือไม่มีความแข็งแรงด้านเนื้อหาเท่าที่ควร และกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ค่อนข้างกว้าง ทั้งนี้กระบวนการใช้เทคนิคมีความสอดคล้องของเนื้อหาและแนวคิดค่อนข้างน้อย อย่างเช่น การใช้สัญญะและความสมจริงในผลงานเป็นต้น

ดังนั้นกระบวนการนำเสนอผลงาน ใช้รูปแบบภาพทิวทัศน์เป็นสัญญะผ่านการเชื่อมโยงเหตุการ เพื่อให้เกิดการตีความจากการรับรู้ใหม่ในรูปแบบสลายรูปทรง (Form) เดิม ซึ่งเป็นเจตจำนง

ของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการทบทวนความทรงจำจากการเป็นผลผลิตในสังคม ผ่านพื้นที่ศิลปะที่ให้ผู้ชมและผู้สร้างสรรค์เปิดโอกาสให้จินตนาการในโลกอุดมคติของตน และอุดมคตินี้เองที่ส่งผลให้เห็นภาพในอนาคต ซึ่งส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ค้นพบว่า ตนเองได้รับการปลูกฝังวิธีคิดต่างๆ ที่แสดงออกผ่านงานจิตรกรรมเป็นที่ประจักษ์

รายการอ้างอิง

Dictionary sanook. ความทรงจำ, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://dictionary.sanook.com/search/%E0%B8%84%E0%B8%A7%E0%B8%B2%E0%B8%A1%E0%B8%97%E0%B8%A3%E0%B8%87%E0%B8%88%E0%B8%B3.

parliament. รัฐสภา, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://web.parliament.go.th/view/7/%E0%B8%AD%E0%B8%B3%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%88%E0%B8%AB%E0%B8%99%E0%B9%89%E0%B8%B2%E0%B8%97%E0%B8%B5%E0%B9%88%E0%B8%A3%E0%B8%B1%E0%B8%90%E0%B8%AA%E0%B8%A0%E0%B8%B2/TH-TH.

wikipedia. ทำเนียบรัฐบาล, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%97%E0%B8%B3%E0%B9%80%E0%B8%99%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%9A%E0%B8%A3%E0%B8%B1%E0%B8%90%E0%B8%9A%E0%B8%B2%E0%B8%A5%E0%B9%84%E0%B8%97%E0%B8%A2.

wikipedia. ศาล, เข้าถึงเมื่อ 14 มิถุนายนพ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%A8%E0%B8%B2%E0%B8%A5.

กิตติพล สรัคคานนท์. memory, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://adaymagazine.com/in-praise-of-memory.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2563). ศิลปะสถาปัตยกรรมคณะราษฎร พิมพ์ครั้งที่ *4* หน้า *271-281*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2558). การศึกษาประวัติศาสตร์แบบสาแหรก พิมพ์ครั้งที่ *1* หน้า *130-133*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. (2558). ฟูโกต์และอนุรักษนิยมใหม่ พิมพ์ครั้งที่ *1* หน้า *58-62*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

พจนานุกรมไทย. อำนาจ, เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://www.xn--12cn5cawwn1j7b.com/define/%E0%B8%AD%E0%B8%B3%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%88.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. จิตรกรชั้นครู ผู้วาดภาพโสเภณีในคราบแม่พระ ศาสดาเปื้อนฝุ่น และนักบุญโชกเลือด, เข้าถึงเมื่อ 27 พฤษภาคม พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://thematter.co/thinkers/caravaggio-master-of-art/50475.

รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์. (2565). ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย, 265-273. เข้าถึงเมื่อวันที่ 11 มิถุนายน พ.ศ.2565, เข้าได้จาก http://sure.su.ac.th/xmlui/bitstream/id/7a0ff528-b1ac-4dd0-846a-4371643b4ae2/1781.pdf?attempt=2.

วีระจักร สุเอียนทรเมธี. การพัฒนาแนวคิดและแบบลักษณ์ศิลปะตะวันตกอย่างสังเขป, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2565, เข้าได้จาก https://anyflip.com/mhalu/bnpi/basic/101-150.

สุภางค์ จันทวานิช. (2565). ทฤษฎีสังคมวิทยา พิมพ์ครั้งที่ *10*หน้า *265-273*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง. (2558). ฟูโกต์กับปริศนาแห่งองค์อธิปัตย์ ว่าด้วยอำนาจอธิปไตยสมัยใหม่ พิมพ์ครั้งที่ *1* หน้า *75-119*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายณัฐพงศ์ ตันพิพัฒน์
วัน เดือน ปี เกิด	4 ตุลาคม 2539
สถานที่เกิด	ภูเก็ต
วุฒิการศึกษา	1.คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยลัศิลปากร (ปริญญาตรี) 2.คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยลัศิลปากร (ปริญญาโท)
ที่อยู่ปัจจุบัน	90/62 หมู่3 ต.โคกกลอย อ.ตะกั่วทุ่ง จ.พังงา 82140